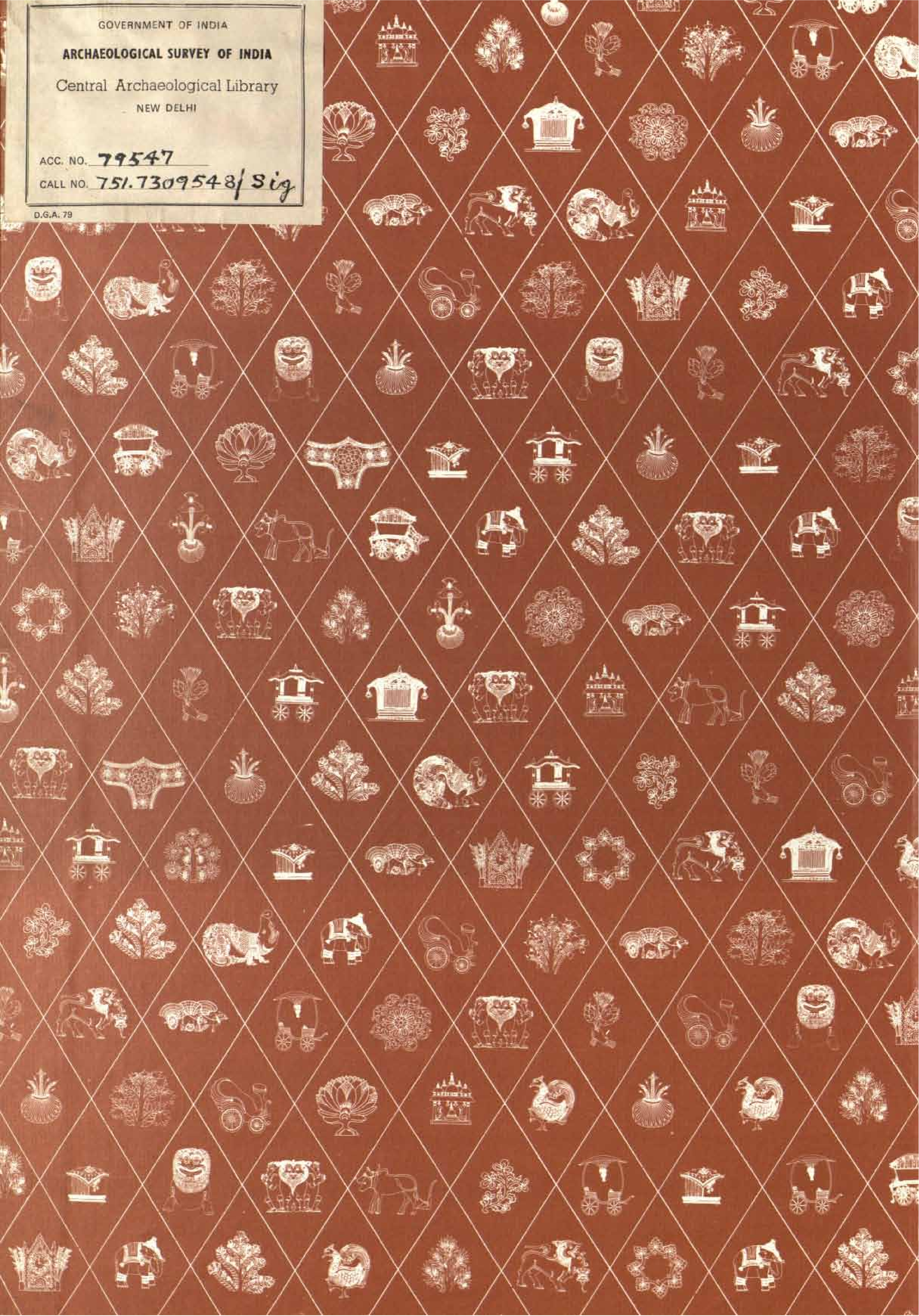




ශ්‍රී ලංකා
බිතු සිතුවම්
සීගිරිය



නන්දන චුටිවොංග්ස්
ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක
රෝලන්ඩ් සිල්වා

ඡායාරූප
එම්. ඩබ්ලිව්. ඒ. කරුණාරත්න

පරිවර්තනය
ඒ. ඇම්. ප්‍රේමවංශ

ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය
ශත සාංවත්සරික ප්‍රකාශන
මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල
කොළඹ
1990

2A-

අයිඑස්බීඑන් 955 - 613 - 025 - X

ශ්‍රී ලංකා රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුවේ මුද්‍රණය කරන ලදී.

" මහමෙර පර්වතයන්ගේ ප්‍රධානියා මෙන්
මහරජ මිනිසුන්ගේ නායකයා මෙන්
මෙ ලොව
සියළු කලාවන් අතර ප්‍රධාන වනුයේ චිත්‍රශිල්පය යි. "

විෂ්ණුධර්මොත්තර—තුන්වන කාණ්ඩය, xliii, 39

පිරිනැමීම

සැමගේ පහන් සංවේගය උදෙසා
මෙම බිතුසිතුවම් උද කළ
දත් නොදත්
ශ්‍රී ලංකා චිත්‍ර ශිල්පීන් වෙත.

පටුන

පෙරවදන

පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව පර්යේෂණ කටයුතු අරඹා වසර සියයක් පිරීම නිමිත්තෙන්, ශ්‍රී ලංකාවේ බිතුසිතුවම් හා සම්බන්ධවූ අපේ අගනා උරුමය කියා පාන ග්‍රන්ථ මාලාවක්, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල මගින් පළ කෙරෙනු දැක්ම අතිශය ප්‍රසාදජනකය.

ශ්‍රී ලංකා ජන ජීවිතයත්, ජීවන රටාවත්, හැඩගැස්වීමේදී බිතුසිතුවම් මාධ්‍යය, අගනා කාර්යභාරයක් ඉටු කළ බව ප්‍රකට කරුණකි.

" මිතුරු තුමෝ දුක සැප දෙකෙහිම පැවතී
බිතුසිතුවම් රූ මෙන් පිටු නොපාවිතී "

අපේ බිතුසිතුවම් අපේ ජන ජීවිතයට කොතරම් සමීපවූ කලා මාධ්‍යයක් වූවාද යන වගට සැළලිහිණි සංදේශයේ එන මෙම කවි දෙපදය කදිම නිදසුනකි.

මෙම ග්‍රන්ථමාලාවෙන් ඉස්මතු කර දක්වෙන සංස්කෘතික මූලයන් තුළින් අපේ සජීවී ජාතික ගුණවගාවත් උද්දීපනය කෙරේ. ඒ මගින් වසර 450ක යටත්විජිත පාලනයට හසුවීම නිසා අඳුරු වූ, අපේ සංස්කෘතික උරුමයත්, ආලෝකමත් වනු ඇත. මෙම කාර්යය සඳහා අවශ්‍ය මාර්ගෝපදේශකත්වය දෙමින් සියළුම දෙනා දිරිගැන්වීම පිළිබඳව සංස්කෘතික කටයුතු හා ප්‍රවෘත්ති අමාත්‍ය ගරු වී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාර මැතිතුමාටද සමාජ සංස්කෘතික ඒකාබද්ධතා අමාත්‍ය ගරු පී. බී. කවිරත්න මැතිතුමාටද මගේ කෘතඥතාව පුද කරමි.

අභාවයට යමින් පවතින අපේ බිතුසිතුවම් කලාවේ නවෝදයක් උදා කෙරෙන කාණ්ඩ 30කින් යුත් මෙම ග්‍රන්ථ මාලාව මගින් අපේ ජනකලා ශිල්පීන්ගේ ප්‍රතිභාව තව තවත් ප්‍රභාමත් වෙයි. එසේම එම කෘතිවල අගයද තව තවත් තහවුරු වේ. මෙම බිතුසිතුවම් උදකළ එම චිත්‍රශිල්පීන්ට ජාතියේ ප්‍රණාමය හිමිවිය යුතුය.

වර්තමානයට උචිත චිත්‍ර කලාවක් බිහි කරගැනීම සඳහා මෙම පොත් පෙළ පදනමක් වනු ඇත. බිතුසිතුවම් චිත්‍රශිල්පය උරුමකොට ගත් අපේ ගැමි කලාකරුවන් දිරි ගැන්වීමටත් මෙම ග්‍රන්ථ මාලාව ප්‍රයෝජනවත් වනු නොඅනුමානය.

ජාත්‍යන්තර තත්ත්වයෙන් යුත් පොත් පෙළක් මෙම දිවයින තුළම ප්‍රකාශනයට පත්කිරීමට, හැකිවන පරිදි කැපවීමෙන් හා උද්‍යෝගයෙන් කටයුතු කළ මූල්‍ය සම්බන්ධීකරණය භාරවූ එන්. යූ. ජයවර්ධන මහතාටද, ප්‍රකාශන කාර්යය භාරවූ නෙවිල් නානායක්කාර මහතාටද, පර්යේෂණ මණ්ඩලය මෙහෙයවූ මහාචාර්ය ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක මහතාට ද කෘතගුණ පූර්වකව ස්තුති කරමි. මෙම කටයුතු සම්බන්ධීකරණය කිරීමේ දී මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ අධ්‍යක්ෂ ජනරාල් ආචාර්ය රෝලන්ඩ් සිල්වා මහතාගෙන් ප්‍රසංශනීය සේවාවක් ඉටුවිය.

අපේ රටේ සංස්කෘතික දේපළ හා උරුමය රැක ගැනීම්වස් සිය වසරක සේවාවක් ඉටු කළ පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවටත්, ඒ සඳහා ශ්‍රමය කැප කළ සියළුම සේවක මණ්ඩලවලටත් මගේ ස්තුතිය පිරිනමමි. අප මුතුන්මිත්තන් උදා කළ ජාතික වස්තූන් ලෝක උරුමයට අයත් ස්මාරක හා ස්ථාන ලෙසද, මිනිස් සංහතියට අයත් සංස්කෘතික දේපළ ලෙසද, ලෝකවාසීන්ගේ අවධානයට යොමු කිරීම පිළිබඳව මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලටද එම උදාර කාර්යය මෙහෙයවූ උද්‍යෝගීමත් විශේෂඥයින් ඇතුළු සියළු දෙනාටද ප්‍රසංශා කරමි.

ඩී. බී. විජේතුංග,
අග්‍රාමාත්‍ය.

අග්‍රාමාත්‍ය කාර්යාලය,
150, ආර්. ඒ. ද මැල් මාවත,
කොළඹ 03,
1990 මැයි 25.

සංඥපනය හා උපකාරානුස්මෘති

කාණ්ඩ තිහකින් පළ කරනු ලබන " ශ්‍රී ලංකාවේ බිතුසිතුවම් " මැයෙන් යුත් මේ ග්‍රන්ථ මාලාව පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අවුරුදු සියයක ගවේෂණ කටයුතු ඇතුළත් කාණ්ඩ එක් සියයකින් සමන්විත වාර්තාවක කොටසක් වශයෙන් පළ කිරීමට අදහස් කරන ලදී. පුරාවිද්‍යාව හුදු පර්යේෂණ කටයුතුවලට පමණක් සීමාවූ විෂයයක් ලෙස බොහෝ අවස්ථාවල වරදවා අර්ථකථනය කරනු ලැබිය. එහෙත් එම විෂය මේ සාංවත්සරික ග්‍රන්ථ මාලාවෙන් පොදුජන රුචිය ඇති කරවන තොරතුරු මතුකර ගන්නා ශික්ෂණයක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ යුතුයයි කල්පනා කරන ලදී. මේ අනුව වර්තමාන ග්‍රන්ථ මාලාව චිත්‍ර කලාව, මූර්ති ශිල්පය, වාස්තු විද්‍යාව හා වෙනත් මෙරට සංස්කෘතික සම්ප්‍රදයයන් ඇතුළත් තේමා සියයකින් තෝරා ගත් කොටසක් පිළිබිඹු වන අයුරින් ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලැබේ.

ශිල්පය නියෝජනය වී ඇති ස්ථාන තිහ කරුණු දෙකක් පදනම් කරගෙන මේ ග්‍රන්ථ මාලාවේ ඇතුළත් කිරීම සඳහා තෝරා ගෙන ඇත. අතිශයින් සාටෝප වූ සම්ප්‍රදයයේ සිට ජන කලා සම්ප්‍රදයය දක්වා වූ සිතුවම් කලාව පිළිබඳ විවිධ අවධි හා කලා පරම්පරා හා සම්බන්ධ වූ ශතවර්ෂ ගණනාවක් තිස්සේ වර්ධනය වී ආ ශ්‍රී ලංකාවේ කලා ප්‍රවණතාවන් හා නිපුණතාවන් නියෝජනය කිරීම සඳහා මේවා තෝරා ගෙන ඇත. තවද මේ ස්ථාන ශ්‍රී ලංකාවේ සිතුවම් කලාවේ පැතිරීම දක්වන පදනමක් මත තෝරා ගනු ලැබ ඇත.

පාඨකයාට පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබාදීම සඳහා ඒ ඒ ස්ථානවලට අවශ්‍ය පරිදි ගොස් කරුණු රැස්කොට මේ විස්තර පිළියෙළ කොට තිබේ. ඓතිහාසික පසුබිම, සිතුවම්වල ව්‍යාප්තිය, පෙළගැස්ම, කාලය, වර්ණ රටාව, ශෛලිය හා වෙනත් අංග පිළිබඳව මෙහි සාකච්ඡා වී ඇත. වර්ණ ඡායාරූප භාවිත කොට මේ විස්තර තවත් පිරිපුන් බවට පමුණුවා ඇත.

මේ ග්‍රන්ථ මාලාවේ අන්තර්ගත කිරීම සඳහා තෝරාගනු ලැබ ඇති ස්ථානවලින් සමහරක් බොහෝ විට යටපත් වී ගිය හෝ අප්‍රසිද්ධ හෝ ඒවාය. එකී ස්ථානවල ඇති සිතුවම් මුද්‍රණයෙන් එළි දැක්වීම, සිතුවම්වල අන්තර්ගතය අතින් මෙන්ම ඒවායින් ප්‍රකාශ වන සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රවණතාවන් අතින් ද අතිශයින් වැදගත් වන බව පෙනේ.

මෙහි එන තේමා ප්‍රධාන වශයෙන් ම බෞද්ධාගමික තේමා වන බැවින් මූලික වශයෙන් පිළිගත් ව්‍යවහාරික සංස්කෘතික පර්යාය වචන බවට පත්ව ඇති තැන්වලදී හැර අන් තැන්වලදී පාලි වචන භාවිත කොට තිබේ. ශ්‍රී ලංකාවේ සිතුවම් කලාවේ ඉතිහාසය පිළිබඳ පර්යේෂණාත්මක තොරතුරු ඇතුළත් පොත් රැසක් තෝරා ගන්නා ලද නාමාවලිවල දක්වා ඇත. එම තොරතුරු මේ සිතුවම් පොත්වල ලා සංස්ලේෂණය කිරීමට උත්සාහයක් ගෙන නැත. මෙහි දක්වා ඇති දත්ත මේ ගවේෂණයේ දී ඒ ඒ ස්ථානවලින් එකතු කර ගන්නා ලද ඒවායි.

පෙළ හා නිදර්ශන සහිතව මේ ආකාරයේ විෂයයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එක්තරා ප්‍රමාණයක සුබාවබෝධයක් ඇති කිරීම සඳහා සම්ප්‍රදය ලෙස පිළිගැනී ඇති යුනෙස්කෝ කලා පෙළ සංග්‍රහයේ චිත්‍ර පෙළගැස්ම අනුගමණය කෙළෙමු.

ඡායාරූප තෝරා ගැනීම කර්තෘවරුන්ගේ සම්පූර්ණ වගකීම බව සඳහන් කරන අතර ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ හා ශ්‍රී ලංකා සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණ ව්‍යාපෘතියේ ජ්‍යෙෂ්ඨ ඡායාරූප ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු වන එම්. ඩබ්ලිව්. ඒ. කරුණාරත්න හා අයි. එස්. මදනායක යන මහත්වරුන්ගෙන් ලැබුණු සහාය මෙහිලා සඳහන් කරමු. කැපවීමෙන් යුතුව ඔවුන් විසින් ඉටු කරන ලද සේවය නිසා මේ අනර්ඝ චිත්‍ර පාඨක ලේඛකයා හමුවට ගෙන ඒමට හැකි විය. මෙහිලා ඔවුන්ට සහාය වූ ඡායාරූප ශිල්පී කණ්ඩායමටද අපගේ කෘතඥතාව හිමිවේ.

3A

මේ අගනා කලා නිධාන භාරව ඒ ඒ විහාරස්ථානවල සිටින ගරුතර විහාරාධිපතීන් වහන්සේලාගෙන් හා භාරකරුවන්ගෙන් ද පුරාවිද්‍යා වැඩබිම්වල නිලධාරීන්ගෙන් ද ලැබුණු කාරුණික අනුග්‍රහය ද කර්තෘවරුන්ගේ විශේෂ සන්තුෂ්ටියට පාත්‍ර වෙයි.

මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ අරමුදල් ඉපැයීමේ ජාතික කමිටුවේ සභාපති ඇන්. යූ. ජයවර්ධන මහතාට හා මේ ප්‍රකාශන මාලාව මහජනයාට හඳුන්වා දුන් සම්පත් බැංකුවට අපගේ ස්තුතිය හිමිවෙයි. මේ භාරදූර මුද්‍රණ කාර්යය නොපැකිළී භාරගත් රජයේ මුද්‍රණාලයාධිපති නෙවිල් නානායක්කාර මහතාට හා එහි කාර්යශූර නිලධාරී මණ්ඩලයට ද අපගේ විශේෂ ස්තුතිය පිරිනැමෙයි. මුද්‍රණ කාර්යය සාර්ථක කර ගැනීම සඳහා අනවරතයෙන් අපට සහාය දැක්වූ මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ පාලක මණ්ඩලයේ සභාපති ගරු ඩී. බී. විජේතුංග ශ්‍රී ලංකා අග්‍රාමාත්‍යතුමන්ට කර්තෘ මණ්ඩලයේ කෘතඥතාව පිරිනැමේ.

මෙරට කලාකාමීන් විසින් මුද්‍රණ පූර්ව අලෙවි ක්‍රමය යටතේ මුද්‍රණය කරන ලද පොත් සංඛ්‍යාවෙන් භාගයක් මිලදී ගෙන මූල ධනයක් සම්පාදනය කර දීමෙන් දෙන ලද අනුග්‍රහය ද මෙහි ලා විශේෂයෙන් සඳහන් කරනු ලැබේ. ප්‍රකාශන කාර්යයට සම්බන්ධව කටයුතු කළ නෙදර්ලන්තයේ ඇම්ස්ටර්ඩම් විශ්වවිද්‍යාලයේ දකුණු ආසියානු පුරාවිද්‍යා ආයතනය, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය හා මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලත් අපගේ විශිෂ්ට සන්තුෂ්ටියට ලක්වෙයි.

නන්දන චූටිවොංග්ස්
ඇම්ස්ටර්ඩම් විශ්වවිද්‍යාලයේ දකුණු ආසියානු පුරාවිද්‍යාව පිළිබඳ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය.

ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක
පුරාවිද්‍යා මහාචාර්ය, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය, පේරාදෙණිය.

රෝලන්ඩ් සිල්වා
පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්,
ශ්‍රී ලංකාව.

1990 ජූලි 07 දින.

හැඳින්වීම

භූගෝලීය පිහිටීම

චිරප්‍රසිද්ධ සිතුවම් සහිත සීගිරි පර්වත බලකොටුව මධ්‍යම පළාතේ මාතලේ දිස්ත්‍රික්කයේ ඉනාමළුව කෝරළේ දඹුල්ලට කිලෝමීටර් 16ක් පමණ ඈත්ව ඊශාන දිගින් පිහිටා තිබේ. දඹුල්ල-ත්‍රිකුණාමලය මහා මාර්ගයෙන් හැරී යන ඉනාමළුව පාරෙන් සීගිරිය පර්වතයට ළඟා විය හැකි ය. අවට විහිදී පවත්නා තැනිතලාවේ සිට මීටර් 180කටත් අධික උසින් බොහෝ සෙයින් ප්‍රපාතාත්මකවූ සීගිරි පර්වතය එක ම කළු ගල් කුලකි. ලම්බාකාර ව මෙන් ම මහා කළු ගල් කුට්ටියක් ලෙස දිස් වන සීගිරි ගල හා සමාන කර බැලීමේ දී තරමක් තැනිතලා හා දිගැටි ස්වරූපයක් ගත්නා පිදුරංගල සීගිරිය පර්වතයේ සොයුරිය වෙයි. සීගිරිය විශාල ලෙස පැතිරී පවත්නා තැනිතලාවේ අයස්කාන්ත දර්ශනයක් මවයි. ධනයට අධිපති කුවේරයා ගේ භවන වන ආලකමන්දව සමග තරඟයට මෙන් ස්වකීය මාලිගාව ඉදි කිරීමට සීගිරි කාශ්‍යප රජතුමා සීගිරි පර්වතය තෝරා ගත් අතර, පිදුරංගල ආගමික පූජනීය ස්ථානයක් බවට පත් කරනු ලැබී ය.



ඓතිහාසික පසුබිම

වෙනත් එතරම් ප්‍රසිද්ධ නොවන ස්ථාන මෙන් නො ව සීගිරියේ ඉතිහාසය ගැන බොහෝ දෑ ලියා ඇති හෙයින් මේ පුරාවිද්‍යා ස්ථානය පිළිබඳව දීර්ඝ විස්තරයක් අවශ්‍ය නො වේ. එක් ලේඛකයකු සඳහන් කොට ඇති පරිදි, 'සීගිරි පර්වතයේ චිරප්‍රසිද්ධිය දිවයිනේ ඉතිහාසයේ ඈත අවධියෙන් ආරම්භ වෙයි. සීගිරි පර්වතය හා සම්බන්ධ වූ ප්‍රතිභා සම්පන්න පුද්ගලයා කාශ්‍යප රජතුමා ය (ක්‍රි. ව. 477 - 495). අඩි 600ක් උස දුර්ගම වූ ප්‍රපාතාත්මක මේ පර්වතය අතීත ලංකාවේ බිඳිය නොහැකි ම බලකොටුවක් බවට පත් කොට, සැලසුම්ගත නුවරක් ඒ වටා ඉදි කරනු ලැබුයේ කාශ්‍යප රජතුමන් විසින් ය. සීගිරියේ ඉංජිනේරු ශිල්පීය නිපුණත්වය තරඹන කවරකු වුව ද චමත්කාරයට පමුණුවන මහා කාව්‍යයක් බඳුය.'

සීගිරියත් ඊට ආසන්න පිදුරංගලත් ඈත අතීතයේ සිට අරණ්‍යවාසී භික්ෂූන් වහන්සේලා විසින් සෙවුනා ලද බව ලෙන් කටාරම්වල ඇති ක්‍රිස්තු පූර්ව බ්‍රාහ්මී අක්ෂර සහිත ශිලාලේඛනවලින් පෙනී යයි. තවද සීගිරිය එකල අගනුවර වූ අනුරාධපුරයත් දකුණේ දෙවන අගනුවර වූ මාගමත් සමග මංමාවත්වලින් සම්බන්ධ වී තිබෙන්නට ඇත. පිතෘඝාතක කර්මය හේතුකොටගෙන කාශ්‍යපට එල්ල වුණු ක්‍රෝධය නිසා ඔහු විසින් දියුණු කොට සිංහගිරි යනුවෙන් නම් කරන ලද සිංහ පෙනුමකින් යුත් සීගිරි පර්වතයෙහි රැකවරණ ලබා ගැනීමට ඔහුට සිදුවුණා විය හැකි ය. දෙවන ආලකමන්දවකට සමාන මාළිගාවක් මහා පර්වතය මුදුනෙහි ඉදි කොට එහි කුවේරයා ලෙස රජතුමා ජීවත් වී යයි මහාවංසය සඳහන් කරයි. කුවේර පුරය සැදුම් ගත්තා මානස විල, ක්‍රෞඤ්චරන්ධ්‍ර කපොල්ල, රක්ගල් තලාව, පළිඟුමුවා මාලිගා පෙදෙස, හිමාලය හරහා දිවෙන විදුලිය හා වලාකුළු ආදී ස්වභාවධර්මය විසින් හිමි කර දී ඇති අවස්ථාවන් ප්‍රයෝජනයට ගනිමින් යෝග්‍ය පරිදි සීගිරිය සකස් කොට ඇත. එකල උතුරු

ඉන්දියාවේ පැවැති කාලිදසයන් ගේ සම්භාව්‍ය චින්තනයේ ආභාසය නොඅනුමානව ම කාශ්‍යප රජු ලබන්නට ඇති අතර, ඔහු සොහොවුරු මොග්ගල්ලාන රජතුමා පැරදවීම සඳහා දකුණු ඉන්දියාවෙන් ආධාර පැතී ය. මොග්ගල්ලාන ගේ අනුරාධපුර රාජපදප්‍රාප්තියත් (ක්‍රි. ව. 495 - 512) සීගිරි පර්වතය මහා සංඝයාට ආපසු පවරා දීමත් සමග ම ඉතා කෙටි කාලයක් තුළ මේ අගනුවර මාරුව අවසන් විය. මේ අනුව සීගිරි ආරාමය මහාවිහාර පරම්පරාවට එරෙහි ව නැගී සිටි අභයගිරි නිකායේ මහායාන බුද්ධ ධර්මය අනුගමනය කළ ධර්මරුචික නමින් හැඳින්වුණු අරණ්‍යවාසී භික්ෂූන් ගේ නිවහනක් බවට යළි පත් විය. දෙවන සංඝතිස්ස හා තුන්වන මොග්ගල්ලාන ඇතුළත් වූ තවත් ඝාතන අවස්ථා දෙකක් සීගිරියෙහි සිදු වූ බව මහාවංසය සඳහන් කරයි. මේ සිද්ධි දෙක ම හත් වන සියවසේ ආරම්භයේ දී හා අවසානයේ දී සිදු වී තිබේ. ඉන් පසු සීගිරි නාමය වංසකථාවල සටහන් නො වෙයි.

ෆෝර්බ්ස් මහතා විසින් දහ නව වන සියවසේ මුල් දශකයේ දී සීගිරිය යළි සොයාගනු ලැබී ය. 1853 දී ඇඩම්ස් සහ බේලි යන මහතුන් විසින් පර්වතය තරණය කරනු ලැබී ය. කලා, ඓතිහාසික හා විද්‍යාත්මක අංශවලින් සීගිරිය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමට මෙ මගින් අවස්ථාව සැලසිණි. සැලසුම්ගත පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණ ශ්‍රී ලංකාවේ පළමුවන පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස් බෙල් මහතා විසින් 1890 දී ආරම්භ කරනු ලැබී ය. සීගිරිය පදනම් කොට ගත් පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණ කටයුතු ඉකුත් අවුරුදු සියය තුළ මහත් සේ වර්ධනය වී ගොස් සීගිරියෙන් ප්‍රකට වන වාස්තු විද්‍යාව හා එහි ඇති සිතුවම් සම්බන්ධයෙන් සීගිරිය ලෝකයේ රසඥයන් ගේ ආදරය දිනා ගෙන ඇත. මහා පර්වත පෘෂ්ඨය මත සිතුවම් කරන ලද ලලනාවන් වර්ණනා කරන්නා වූ හයවන සියවසේ සිට දහතුන්වන සියවස දක්වා කාලයට අයත් සීගිරි කුරුටු ගී මේ දීර්ඝ කාලය තුළ දිවයිනේ ඉතිහාසය, සංස්කෘතිය හා භාෂාව අධ්‍යයනය කිරීම සඳහා සාක්ෂ්‍ය ලබා ගත හැකි කෝෂ්ඨාගාරයක් වෙයි.



මේ ගණයට වැටෙන වෙනත් පුරාවිද්‍යා ස්ථාන මෙන් නො ව සීගිරිය ප්‍රකට ව ම ලෞකික ස්මාරකයක් වන අතර එහි සිතුවම් ද අදාළ වන්නේ ඒ ක්ෂේත්‍රයට ය. සැලසුම් සඳහා අවශ්‍ය ස්වාභාවික පසුබිම බොහෝ සෙයින් එහි ම නිර්මාණය වී තිබීම නිසා නොඅනුමානව ම රජ මාළිගය ඉදි කිරීම සඳහා සීගිරිය විශේෂයෙන් තෝරා ගන්නට ඇත. මාළිග ඇලෑම

ලුහුඬින් කියතොත් මේ ස්ථානය තැනිතලා පොළොවේ සිට මීටර් 180ක් ඉහළට නැගී සිටින මහා පාෂාණ ස්කන්ධයකින් හා එහි පාමුල හාත්පස ගැවසීගත් විශාල කැටපහණින් සමන්විත වෙයි. මේ යෝධ නග්න පාෂාණ ස්කන්ධයේ මුහුණතත් තන්හි තන්හි පවත්නා කුඩා කැටගල් පර්වතයත් ගේ යටි පැතිත් ශ්‍රී ලංකාවේ අද දක්නට ලැබෙන සුන්දරතම බිතුසිතුවම්වලට නිවහන් වී ඇත.

සිත්තරුන් සුනු බදම යොද සිතුවම් සලකුණු කිරීමට අදහස් කළ ප්‍රදේශයට ඉහළින් කොටන ලද තියුණු කටාරමකින් සීගිරියේ විශාල කැට ගලත් කුඩා ගල් පවුරුත් සැකැසිණි. කුඩා ගල් කුටි වාසස්ථානවලට පරිවර්තනය කරනු ලැබ ඇත. ඒවායේ සිතුවම් කරනු ලැබ ඇත්තේ වියත්තල හා ඇතුළත බිත්ති ය. බටහිර පෘෂ්ඨයේ මූණත වූකලී මහා පර්වතයේ සිතුවම්වලට නාට්‍යමය කඩතුරාවක් විය. මේ අනුව සීගිරිය සම්භාව්‍ය යුගයේ විවෘත හා සැඟැවුණු අපූර්ව සිතුවම්වලට කලාගාරයක් බඳු විය.

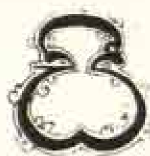
මේ පදනමෙහි පිහිටා සීගිරි සිතුවම් අවුරුදු 1,500කට පෙර අඳිනු ලැබූ දිනයේ සිට අව් වැසි සුළං ආදියට ගොදුරු වෙමින් පවත්නා මහා පර්වතයේ බටහිර මූණතේ සිතුවම් හා මුලින් බිත්තිවලින් වට කරනු ලැබූ ආරක්ෂිත ලෙන් සිතුවම් යනුවෙන් වර්ග කළ හැකි වේ. දෙවනුව සඳහන් කළ චිත්‍ර මහ පර්වතයේ මතුපිට එළිමහන් චිත්‍රවලට වඩා පසුකාලීන යයි සලකනු ලැබේ. මේ දෙවර්ගයේ සිතුවම්වල අන්තර්ගතය කුමක්ද යන්න ගැන පිළිගත් සිද්ධාන්තයක් නොවේ. එහෙත් ඒවා වර්ණ හා සන්දර්භය අතින් විවිධත්වයක් හා සෞන්දර්යාත්මක විවිධත්වයක් ප්‍රකට කරයි.

කටාරමට පහළින් බටහිර හා උතුරු පැතිවල අතිවිශාල මහ පර්වතය මතුපිට වර්ග මීටර් 13,500ක් පමණ දිගට පැතිර ගිය කොටසක සිතුවම් අඳින ලද්දේ වෙයි. මේ නිසා ම කවර කලෙක වුව ද මිනිස් අතින් නිමැවුණ විශාලතම බිතුසිතුවම් පන්තිය මෙය යයි සීගිරි සිතුවම් සම්බන්ධයෙන් අදහස් දක්වන ජෝන් ස්ටිල් මහතා පවසා ඇත. පර්වත ශිඛරයත් ජලෝද්‍යානයත් අතර සැරිසරුවන් ගමන් කෙළේ අයිනේ වූ මේ පටු මාර්ගය දිගේ ය.

වෙන් වෙන් ව ගෙන බැලූ විට ලෙන් සිතුවම් සංඛ්‍යාව එතරම් විශාල නො වේ. එහෙත් තිහක් හතළිහක් අතර වන එවැනි ලෙන්වල හා වියත්තල වල මුළු වර්ග ප්‍රමාණය එකට ගත් කල තරමක් සැලකිය යුතු විශාලත්වයක් දක්වයි. සිතුවම් කරන ලද වැඩි ලෙන් සංඛ්‍යාව ඇත්තේ මහා පර්වතයේ බටහිර බෑවුමේ හා ජලෝද්‍යාන ප්‍රදේශයේය. මේවායින් බොහෝවක පසු අවස්ථා කීපයක දී ඇඳීමෙන් සලකුණු වූ සිතුවම් ස්තර වෙයි.



සිතුවම් සැකසුම



ගිරියේ ප්‍රධාන සිතුවම් පන්තිය මහ පර්වත බෙයදේ බටහිර පැත්තේ මුහුණතෙහි පිහිටියේ ය. වලාකුළු අතර පාවෙමින් සිටින ලලනාවන් පස් දෙනකු ගේ රූප ' ඒ ' පටලයේ ද දහඅට දෙනකුගේ රූප ' බී ' පටලයේ ද වශයෙන් පිහිටා ඇති ලලනා රූප විසි තුනක් වෙයි. මේවා අතුරෙන් වැඩි කොටසක් ' ස්වාමිදුව හා මෙහෙකාරිය ' ඇතුළත් වන පරිදි සකස් කර ඇත. ස්වාමිදුවරු මල් ඒවායේ දඬුවලින් හෝ පොකුරු වශයෙන් හෝ මල්දම් වශයෙන් හෝ අතින් ගෙන සිටිති. මෙහෙකාරියෝ මල්වට්ටි හෝ විලවුන් භාජන අතින් දරා සිටිති.

තවත් සිතුවම් සමූහයක් හත්වන ලෙනේ වියන්තලය අලංකාර කරයි. වැඩි කොටසක් යුගල වශයෙන් ගොනු වී ඇති මේ සිතුවම්වලට ද පැහැදිලිව ම කාන්තා රූප වැඩි ගණනක් අයත් වේ. මුළු සිරුර ම ඇතුළත් වන සේ ඇඳ ඇති අව්, වැසි, සුළං ආදියෙන් හානියට පත් බොහෝ සිතුවම් ඉහළ කොටසේ සිතුවම් වලට වෙනස් වේ. ඒවාට යටින් අතුපතර සලකුණු හා පසුබිමේ විහිදී යන වෘක්ෂ ශාකා වෙයි.

පැරණි සිතුවම්වල සලකුණු නයිපෙන ගුහාවේ ද ආරක්ෂා වී තිබේ. උස් වියන් තලයේ සිතුවම් කරන ලද ලොකු පද්ම මුද්‍රිකා හා ඒ සමග ඇති සැරසිලි පටි මේ සිතුවම් වලට ඇතුළත් වේ. දියමත්ති හා වක්‍ර හැඩයෙන් මාරුවෙන් මාරුවට යෙදූ සැරසිලි සංලක්ෂණයකින් යුත් වාටිය තුළ රුවන ලද විචිත්‍ර ලෙස රැලි වැටී ගිය වල්පතක් සහිත ශෛලිගත ජලජ සතුන් ඇතුළත් සංකීර්ණ රටාවක් ප්‍රධාන මුද්‍රිකාවට අයත් වෙයි. මාරුවෙන් මාරුවට දියමත්ති හා වලයාකාර හැඩය ගත්තා සැරසිලි සංලක්ෂණයේ විශාල අනුවර්තනයක් අලංකරණ පට්ටිකාවට ඇතුළත් වෙයි. මෙහි එක් එක් කොටස ශෛලිගත මනඃකල්පිත ජලජ සතුන්ගෙන් සමන්විත ය. තිමිංගල මත්ස්‍යයා රවුම් ආකෘතිය තුළ සිටියි. හංසයකු වැනි පක්ෂියෙක් දියමත්ති හැඩය ගත් රටාවේ ඉඩ පුරවයි. සුළි මගින් දර්ශනීය මල්ලිකම්න් සැරසූ වල්පත් සහිත ශෛලිගත තිමිංගල මත්ස්‍ය පෙළකින් දෙවන පුළුල් අලංකරණ පට්ටිකාව සෑදේ. මේ අලංකරණ පට්ටිකා දෙපැත්තේ මුතු පේළි දෙකක් සහිත දියමත්ති ය හා වෘත්තාකාර හැඩය සහිත සැරසිලි සංලක්ෂණයකින් හෙබි වාටි ඇති තවත් පට්ටිකාවලින් වෙන් කරනු ලැබ තිබේ.

සිතුවම් කරනු ලැබූ දර්ශනයක කැඩිගිය කොටස් ආසන ගුහාවේ වෙයි. රූප දෙකක් එහි දැකිය හැකි ය. එක් රූපයකින් වැඳ ගෙන ඉන්නා ඉරියව්වෙන් සිටින පුරුෂයෙක් ද මලක් හා විජිනිපතක් දරමින් දේවතාවුන් ගේ උපස්ථායකයකු ලෙස පෙනෙන තවත් රූපයක් ද වෙයි. මේ කුටියේ දැනට තිබෙන ආසනය මත බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් තැන්පත් කර තිබෙන්නට ඇතැයි මේ රූප මගින් සලකා ගත හැකි ය. මේ දර්ශනය පෙර අවධියක අඳින ලද ශාකයක හා අතුපතර දර්ශණයක කොටසක්වූ බිතුසිතුවමක් මත ඇඳ ඇති බව පෙනෙන්ට තිබේ.




ගමික ස්වරූපයක් නොගත්තා සිතුවම් ඇති එක ම පුරාවිද්‍යා ස්ථානය ලෙස සීගිරිය සුවිශේෂ වෙයි. රජ මාළිගාව වෙත යන ගමන්මගේ පර්වත ඇලයේ ඉහත්තේ පටලවල වලාරොද අතර පාවෙන සේ පෙනෙන පරිදි ඇඳ ඇති ලලනා රූපවලට පමණක් සීමා වූ සිතුවම් මගින් මේවා නිරූපිත ය. මේවා බෞද්ධ හා හින්දු කලා සම්ප්‍රදයයන්හි බහුලව දක්නා ලැබෙන තේමාවක් වන මල් ඉසින දිව්‍ය සමූහයාගේ හා රජතුමා ගේ පෞද්ගලික මතයක සංයෝගයක් නියෝජනය කරනවා විය හැකි ය. මහාවංශයේ පෙන්වා දී ඇති පරිදි කාශ්‍යප රජතුමා ආලකමන්දව වාසස්ථාන කර ගෙන සිටින ධනයට අධිපති දෙවියන් වන කුවේර හා සම තත්ත්වයේ ලා සැලකී ය. මේ අනුව බිසෝවරුන්, දියණියන් හා

වස්තු විෂයය

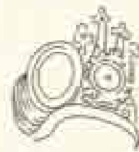
පරිවාර කාන්තාවන් ඇතුළු සකල රාජ සභාව ද කුවේර පරිවාර කොට ගත් දිව්‍ය ස්ත්‍රීන් ලෙස සැලකුවා විය හැකි ය. මේ උපකල්පනය සාධක දෙකකින් තහවුරු කැරේ. පළමුව මල් ඉහින දිව්‍ය ජනයා ස්ත්‍රී පුරුෂ වශයෙන් යුගල වශයෙන් පිළිබිඹු කිරීමේ සුපුරුදු රූඪියට ව්‍යතිරේකව මෙහි ඇති සියල්ල ස්ත්‍රී රූප වෙයි. දෙවනුව ඒකාකෘතික පොදුභාවයක් දරන දිව්‍යාංගනා ආකෘතිය මේ කාන්තාවෝ නො ගත්හ. වෙනස් වෙනස් පරිණත අවස්ථාවලට අයත් ඔවුහු පෙනුමෙන් හා පැවැත්මෙන් තම තමන්ට විශේෂිත වූ ගති ලක්ෂණවලින් හෙබියාහ. සියල්ලෝ ම අතිශය මනෝබන්ධනීයය හ. එනෙකුදු වුවත් අහිංසක රමණීයත්වයක් පළ කරන යෞවනියන්ට (3 වන චිත්‍ර ඵලකය) ව්‍යතිරේක වශයෙන් සංසුන් පෙනුමෙන් හෙබි (1 වන චිත්‍ර ඵලකය) පරිණත හා වැඩිහිටි වයසේ රූපයක්ද වෙයි. චිත්තාරාධනීය හා අකුටිල බවින් හෙබි ලලනා රූප (8 වන 15 වන හා 19 චිත්‍ර ඵලක) ගර්වයෙන් හා චිත්තාපරවශභාවයෙන් සැදි කාන්තා රූප සමග එකට දක්නට ලැබේ. (6 වන හා 13 වන චිත්‍ර ඵලක) ඔවුන් අතර එතරම් සිත් නොගන්නා තද ගතියක් පළ කැරෙන රූපය අන්තඃපුර පරිපාලිකාවකගේ සුපුරුදු ප්‍රතිරූපය සිහියට නංවයි. ලලනාවෝ එක් තැනැත්තියක් කහ ජවි වර්ණයෙන් ද අනිත් තැනැත්තී කළුපාට ජවි වර්ණයෙන් ද යන ආකාරයට හැම තන්හිම යුගල වශයෙන් සිටිති. රත්වත් පැහැයෙන් යුත් රාජකීය කාන්තාවක හා ඇයගේ කළු වර්ණයෙන් යුත් පරිවාර සේවිකාව නිරූපණය කිරීමක් මේ යුගල බොහොමයකින් පැහැදිලිව ම අදහස් කැරේ. එතකුදු වුවත් රත්වත් හා කළුවත් පැහැයෙන් යුත් එබඳු යුගලක් (4 වන හා 19 වන චිත්‍ර ඵලක) බොහෝදුරට එක හා සමාන අගනා ස්වර්ණාභරණ පැළඳගෙන ගර්වයෙන් යුතු ව එකට වලාකුළු අතර පාවෙමින් සිටිනු පෙනෙයි. කළු පැහැති යෞවනිය ඇඳ ඇති හැට්ටය (4 වන චිත්‍ර ඵලකය) සාමාන්‍ය පිළිගැනීම අනුව හැම විට ම අඩු තරාතිරමක් නොදක්වන්නේ තවත් රත්වත් පැහැති කාන්තාවක් හා ඇයගේ සේවිකාව විසින් ද එසේ ඇඳ ඇති හෙයිනි. අඩු පිවිතුරු බවක් හා පහළ සමාජ තත්ත්වයක් ලක්ෂණ කොට ගත් කාල වර්ණ ජවිය ඇත්ත වශයෙන් ම කාන්තාවන්ගේ සහායිකාවන්ට පමණක් සීමා වූයේ නො වේ. සීගිරි සිතුවමේ දක්වෙන සැලකිල්ලට ගත යුතු මේ ලක්ෂණය මහාවංසයේ කියා ඇති පරිදි කාශ්‍යප පවුල සම්බන්ධ කරුණක් ද සිහියට නංවයි. බෝධි (පැහැපත්) සහ උප්පලවණ්ණ (නිල් මානෙල් පැහැති) යන නම්වලින් යුත් ප්‍රිය දියණියන් දෙදෙනකු කාශ්‍යප රජතුමාට වූ හ යි වංසකථාව පෙන්වා දෙයි. නැවත ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද ඉසුරුමුණිය විහාරය බෝ-උපුල්වන් කසුබගිරි විහාරය ලෙස යළි නම් කොට දියණියන් දෙදෙනාත් සමග රජතුමා එය සඟසතු කෙළේ ය යි තවදුරටත් වංසකථාව කියා සිටියි. මේ අනුව පැහැපත් ජවි වර්ණයෙන් හා කාලවර්ණ ජවි වර්ණයෙන් සැදි කාන්තා යුවළ (4 වන හා 19 වන චිත්‍ර ඵලක) ඔවුන්ගේ නම්වලින් ස්වකීය ජවි වර්ණය ප්‍රතිරාවය වනු ලබන දෙව් රජුගේ දෙව්ලොව සැරිසරණ දිව්‍ය අප්සරාවන් ලෙස දේවත්වයට පත් කරන ලද රජ කුමරියන් දෙදෙන විය හැකි ය.

පර්වතයේ පාමුලට ආසන්නව පිහිටි පර්වත පෘෂ්ඨයේ ද ස්ත්‍රී රූප ගණනාවක් වෙයි. මේවායින් බොහොවක් දැන් දක්නට ලැබෙන්නේ වැටිසන් ලෙසිනි. මුළු සිරුරම පිළිබිඹු වන පරිදි සමහරක් තිශ්වල ඉරියව්වෙන් ද සමහරක් අහස් කුස පාවෙන ඉරියව්වක් හැඟවෙන පරිදි ද අඳින ලද මේ රූප මහා පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඉහළ ඇඳ ඇති රූපවලට වෙනස් ව පවතී. කුරුටු ගීවලින් පෙනී යන සාක්ෂ්‍ය පරිදි ශතවර්ෂ ගණනාවක් තිස්සේ රසිකයන් විසින් තරඹනු ලැබ

ඔවුන් තුළ ප්‍රබල හැඟීම් ජනිත කළාවූ මහා පර්වත පාර්ශ්වයේ ඉහළ විද්‍යමාන වන දිව්‍යාංගනාවන්/රාජස්ත්‍රීන් ගෙන් ලබන ලද බලපෑම් ඇතිව මේ චිත්‍ර පසු කාලයක නිර්මාණ කරන ලද්දේ වෙයි. ශතවර්ෂයකට හෝ දෙකකට පසුව පහත ලෙන් සැරසූ චිත්‍රශිල්පීහු සීගිරි පර්වතය දෙව් කෙනකුන්ගේ වාසභවනය යි යන පැරණි අදහස සිහි කොට මල් ඉහින දිව්‍යස්ත්‍රීන් පිළිබඳ තේමාව තම තමන්ගේ වැඩ කොටසට උචිත මාතෘකාව ලෙස සැලකූහ.

ආසන ගුහා ලෙනේ පසු කාලීන සිතුවම් නිසැකව ම ආගමික ස්වරූපයක් ගනී. මේවා පැහැදිලිව ම සීගිරිය යළි ආගමික ස්ථානයක් බවට පත් වූ දිනෙන් මෙපිට අඳිනා ලද්දේ වෙයි. එක් පතේලයක් බුදුන් වඳින දර්ශනයක් පිළිබිඹු කරයි. නමස්කාර ඉරියව්වෙන් සිටින එක් රූපයක් ද දකුණු අතින් මලක් හා වමතින් විජිනිපතක් ගත් ලෙස පෙනෙන තවත් රූපයක් ද වශයෙන් රූප දෙකක් මේ දර්ශනයේ කොටසක් වේ. ශාක හා අතුපතර ඇතුළත් වන රොදක් නිරූපණය කැරෙන පෙර අවධියක සිතුවමක් දැකිය හැකි ය. අංක 7 දරන ලෙනේ වියන්තලය ශාක හා අතුපතර සහිත සැරසිලි සංලක්ෂණවලින් සැරසේ.

තේමාවලින් සහ ශෛලියෙන් අජන්ටා ලෙන් වියන්තල සරසන විසිතුරු සැරසිලි සංලක්ෂණවලට සමාන වූ සැරසිලි සංලක්ෂණවල කැඩී ගිය කොටස් නයිපෙණ ගුහාවේ ආරක්ෂා වී ඇත.



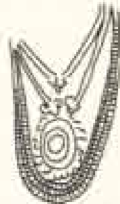
සීගිරි සිතුවම් නිර්මාණ අවධි කීපයකට අයත් වේ. පස්වන සියවස අවසානයේ කාශ්‍යප රජ දවස අඳින ලදැයි සලකනු ලබන මහා පර්වත මූණතෙහි ඉහළ කොටස්වල ඇති සිතුවම් මුල් අවදියට (පස්වන සියවසට) අයත් ඒවා ය. ශෛලීය පදනම අනුව බලන විට සිතුවම් අයත් සේ දැක්වෙන මේ සම්මත වකවානුව පිළිගත හැකි බව පෙනේ. පහළින් පිහිටි ගැලරියේ ඇති 8 වන සිය වසට අයත් වන ආදිතම කුරුටු ගී පර්වත බෑයදයෙහි සිතුවම් කොට ඇති ළඳුන් සඳහන් කරයි. කාලය

අංක 7 දරන ලෙනට අයත් වන සිතුවම් පසුකාලීන අවධියකට අයත් සේ පෙනේ. ඒවා ඇතැම් විට සයවන සියවසට පමණ අයත් විය හැකි ය. පස්වන සියවසට අයත් චිත්‍රවල නො දකින "ප්‍රසියානු" නිල් පැහැය මේ චිත්‍රවලට උපයෝගී කරගෙන තිබීම ඉහත කී කල්පිතයට පදනම් වේ. මෙහි දක්නට ලැබෙන රූප ශෛලිය පස්වන සියවසේ සම්ප්‍රදායයන්ට එතරම් ඈත දුරස්ථ බවක් නොදක්වයි. මෙහි භාවිත කොට ඇති ආභරණවලට පස්වන සියවසේ සම්ප්‍රදායයේ කොටසක් නොවන එහෙත් නවන සියවසේ හා ඊට පසු ඉන්දියානු සිතුවම් හා මූර්තිවල දක්නට ලැබෙන පූන නූල (උපවීතය) අයත් වෙයි.

නයිපෙණ ගුහාවේ විද්‍යමාන වන සිතුවම් ද හත්වන සියවසට පමණ අයත් සේ ගිණිය හැකිය. මෙහි දක්නට ලැබෙන විශේෂයෙන් ශෛලිගත සතුන් ඇතුළත් සැරසිලි සංලක්ෂණ

හයවන හා හත්වන සියවස්වලට පමණ අයත් සේ සලකනු ලබන අජණ්ටාහි අංක 17 හා 1 දරන ලෙන් සිතුවම්වලට සමානය. සීගිරි සිතුවම්වල දක්නට ලැබෙන මේ අසිරිමත් ප්‍රවණතා හත්වන සියවසට අයත් අජණ්ටාහි අංක 1 දරන ලෙන් සිතුවම් ශෛලියට හා ආකෘතියට ඒවා වඩාත් සමීප කරවයි.

පොළොන්නරුවේ තිවංක පිළිමගෙයි සිතුවම්වලට සමාන කළ හැකි ශෛලියක් ගත් ආසන ගුහාවේ වියනේ සිතුවම් වී ඇති වන්දනා දර්ශනය දොළොස්වන සියවසට අයත් යයි කීමට ඉඩ ඇත. අතුපතර දර්ශනයක් පිළිබිඹු කැරෙන පැරණි සිතුවමක් මත ඇඳ ඇති, කොටසක් දැකිය හැකි මේ සිතුවම ඊමත ආලේඛ්‍යව ඇති කුරුටු සටහන පදනම් කරගෙන හය වන හෝ සත්වන සියවසට අයත් සේ සැලකිය හැකි ය.



වර්ණ

මහා පර්වත බෙයදේ ඉහළ පෘෂ්ඨයේ සිතුවම් සඳහා උපයෝගී කර ගෙන ඇති ප්‍රධාන වර්ණ නම් කහ, රතු (බර්න්සියෙනා) දුඹුරු පාට, පච්ච පාට හා සුදු පාට ය. කහ පාට පොදුවේ රාජකීය කාන්තාවන් ගේ රන්වන් ශරීර වර්ණය සඳහාත් එක් කාන්තාවක ගේ හැට්ටයේ ලා කහ පාට පෙන්වීම සඳහාත් ප්‍රභේද දෙකකින් යොද ගෙන තිබේ. (4 වන චිත්‍ර ඵලකය). පච්ච පාට සාමාන්‍යයෙන් තාම්‍ර-හරිත වර්ණය යි. කාන්තාවන්ගේ හිස් පලඳනාවේ ඇතැම් අවස්ථාවල ලා කොළ පාට වශයෙන් එය දක්නට ලැබේ. ආභරණ පෙන්වීම හා ඇස්වල සුද දැක්වීම සඳහා සුදු පාට භාවිත කරන ලද අතර රූපවල වැටිසන පොදුවේ දුඹුරු වර්ණයෙන් දක්වා ඇත. අරුණුවන් පාට මල්වල ඉඳහිට දිස් වේ. අළුපාට විරලව යොදන ලද්දේ වුවත් ලා කිරි යොදයේ පාට හැට්ටයෙන් සැරසී ගත් (4 වන චිත්‍ර ඵලකය) කාන්තාවගේ පලඳනාවේ පෙනෙන පරිදි එය ලා හා තද වශයෙන් ප්‍රභේද දෙකකින් භාවිත කොට තිබේ. මේ සිතුවම් පන්තියේ උපයෝගී කරගෙන නැති බව කියනත් ලා නිල් පාට මඳ වශයෙන් නිසැක ලෙස ම යොදාගෙන තිබේ. ඇස්, කිරීටවල එබවූ මැණික් හා අත්පටි වැනි විශේෂ ලක්ෂණ සඳහා ලා නිල්පාට වෙන් කරනු ලැබූයේ වෙයි. තද අළු පාට හෝ දූලි පාට වඩා කැපී පෙනෙන දර්ශනයක් පෙන්වීම සඳහා රූපවලට පිටුපසින් (15 වන චිත්‍ර ඵලකය) යොද ගත්තේ වී නමුත් පසුතල වර්ණය අඩු පාට ඇති විවිධ වර්ණජායාවල සම්මිශ්‍රණයක් විය.

වැටිසන් හා සෙවණ ලැම අංක 7 දරන ලෙනේ පිළිස්සූ රතු (බර්න්සියෙනා) දැක්වේ. රූපවල සිරුරු ලා කහපාටින් යුක්ත ය. ඇඳුම්වල හා අතුපතරෙහි ඉරි පච්චපාට තාම්‍ර හරිත වර්ණය ලෙස පෙනේ. සමහර කාන්තාවන් ගේ සායවල ඉරි පෙන්වීම සඳහා ප්‍රසියන් නිල් මෙහි යොදා ගෙන ඇත. අද දැක්වෙන පරිදි පසුබිම ලා කහ පාට ය.

ආසන ගුහාවේ පසුතලය ද රතු පාට (බර්න්සියෙනා) ය. අතුපතර තාම්‍ර-හරිත පැහැයෙහි වර්ණජායා දෙකකි. කහ පාට භාවිත කර ඇත්තේ ඉතා අල්පව ය. පසුකාලීන සිතුවමක් ඇතුළත් රූපවල වැටිසන් කළු පාටින් ඇඳි බදාම තට්ටුව සුදට හුරු අළුපාට ය.

තඩිපෙණ ගුහාවේ සිතුවම්වල රක්ත වර්ණය ද පිළිස්සූ රතු (බර්න්සියෙනා) පාට ය. දියමන්තිය හා වෘත්තය ඇතුළත් සැරසිලි සංලක්ෂණයේ හා වාට්වල පසුබිමට යොදා ඇති පච්ච පාට තාම්‍ර හරිත වර්ණයයි. ලියවැල් මෝස්තරයේ පසුබිමට තිල්පාට අධික ලෙස යොදා තිබේ. ප්‍රභාවත් රත්වත් පැහැයත් සමස්ත චිත්‍ර සැලසුමට ම සැපයීම සඳහා කහ පාට අධිකව යොදා ඇත.



සීගිරි චිත්‍ර ශිල්පීන් ගේ අභිලාෂය වූයේ විවේක බුද්ධියෙන් ක්‍රියා කර පරිසමාප්ත ශෛලිය
නිමවුමක් කරනවාට වඩා කඩිනම් නිමැවුමක් දැකීම ය. සිරුරේ වැටිසන්වලින් හා මුහුණේ විස්තර විභාගවලින් ද තෙත් පෘෂ්ඨයක එක් තෙලිතුඩ පහරකින් ඇඳි එකලා වර්ණ පටලයෙන් ද මේ ස්වභාවය පැහැදිලි වෙයි. වැටිසන දිගේ එකලා වර්ණ පටලයක් ඇඳීමේ මේ ශිල්පීය ක්‍රමය රූපයට ඝන බව සපයයි. මේ ප්‍රතිඵලය ලබා ගැනීම සඳහා අජන්ටා හි යොදා ගෙන ඇත්තේ අනුක්‍රමයෙන් වර්ණවල තද බව ඇති කිරීමේ උපක්‍රමය යි. මුඛ්‍ය අඟ පසඟ ඉස්මතු කිරීමෙහි ලා අජන්ටාහි ශ්වේත වර්ණය යෙදුවාක් මෙන් මෙහි ඒ සඳහා කෘත්‍රිමකරණයක් සිදු නො වේ. එහෙත් සීගිරියේ දක්නා පරිදි වර්ණ විචක්ෂණව යෙදීමෙන් ඇතුළින් විහිදෙන ආලෝකයකින් මෙන් රූප දිදුලවීමට පිළිවන. මහ පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඇඳ ඇති සිතුවම් දුර සිට නැරඹිය යුතු බැවින් විස්තර විභාග තීක්ෂණ ලෙස නිමැවීමේ අවශ්‍යතාවක් නො වූ බව පෙනී යයි. සියලු ම රූප වලාකුළුවලට පිටුපසින් පාවෙන සෙයක් පෙනේ. වලාකුළු සාමාන්‍යයෙන් සායම් පැල්ලම් වශයෙන් දක්වුව ද සමහරක් තරංගාකාරව පුළුල් රේඛා මගින් සලකුණු කොට තිබේ.

කාන්තාවන්ගේ ඇස්, නාසා, තොල්, නිකට, පියයුරු, ඉඟටි හා උකුළු යන මේ සියල්ල සුන්දරත්වය පිළිබඳ සම්භාව්‍ය රුචීන් ප්‍රතිරාවය කරයි. මනෝභාවය, වයස හා පැවැත්ම පිළිබිඹු කරන ස්වලක්ෂණ ද එසේම ඇත. අත පිහිටුවීම හා තවත් ඇතැම් තත්හි පියයුරු හා තත පුඩුවල හැඩ චිත්‍ර ශිල්පියා විසින් නිවැරදි කළ අවස්ථා ද නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. සිතුවම් කරනු ලැබූ රූපවල පෙනුමත් මනෝභාව ප්‍රකාශනයත් අන්තිමේ ප්‍රත්‍යක්ෂ කර ගනු ලබන්නේ විරාගත පෙනුමක් ගෙන හැර පාන ඉරියව්වල දෘෂ්ටි ප්‍රකාශනයෙනි. මල් දරා සිටින අත් හා ඇඟිලි හැමවිටම සුන්දර වනවා මෙන්ම ලිහිල් හා සුකොමල ස්පර්ශය ප්‍රකාශ කරන්නේ ද වෙයි. අත්වලට ගෙන තිබෙන මල් තාත්විකව ඇඳ ඇති අතර ඒවා උත්කෘෂ්ඨ ලෙස ඉදිරිපත් කර තිබේ. කුලවමියන් මෙහෙකාරියන් සම තලයක පිහිටුවා ඇති අවස්ථාවල කෙනෙකුට විශේෂයෙන් ඔවුන් අතර පෙනුමේ හා ඉරියව්වල කැපී පෙනෙන වෙනසක් දැකිය හැකි ය.

දෙවර්ගයක කාන්තා ඇඳුම් භාවිත කොට තිබේ. සාමාන්‍යයෙන් කුලවමියෝ නග්න උඩුකය සහිතව පිළිබිඹු වී සිටිති. එහෙත් ඇතැමෙක් සම්මත චාරිත්‍රයට පටහැණි අයුරින් පහත් තරාතිරමේ කාන්තාවන්ට සීමා වූ චෝලිය ඇන්දාහු වෙති. සීගිරියේ කුලවමියන් හා මෙහෙකාරියන් අවිශේෂයෙන් චෝලිය ඇඳි බව පෙනේ. මෙහෙකාරියන් ඇතැම් විට අතිරේක තන පටක් ඇඳ සිටිනු දැකිය හැකි ය. රූපවලට අන්දවා ඇති විශේෂිත යටිකය ඇඳුම සිරස් ඉරි

සහිත අග ගැට ලූ රැලි සාය යි. බහුලව භාවිත කරන ලද වලල්ල අගනා මැණික් එබවූ බොහෝ මුදු සහිත වර්ගයට අයත් ය. ග්‍රීවාභරණවලට පොටවල් කීපයකින් සැදි මුතු මාලයක් සහිත දම්වැලක රැඳවූ විශාල වෘත්තාකාර මුද්‍රිකාවක් අයත් වෙයි. මුතු පොටවල් ගණනාවක් සහිත බාහුපටි බාහුපළඳනාවට අයත් වේ. විශාල බිම්බාකාර කඩුක්කන් හා ලොවාදු වශයෙන් කුණ්ඩලාභරණ දෙවර්ගයක් භාවිතා විය. ශීර්ෂ ප්‍රසාධනය මලින් කරන ලද්දේ හෝ කිරීට ශෛලිය ගත්තේ හෝ වෙයි.

පහළ ලෙන්හි ඇති පසු කාලීන සිතුවම් රූප පූර්ණ කාය නිරූපණය කිරීම නිසා වෙනස් මගක් ගනී. කෙසේ වුව ද මේවාට විශාල වශයෙන් උපද්‍රව සිදු වී ඇති හෙයින් ඒවායේ ශෛලිය සම්බන්ධයෙන් අදහස් දැක්විය හැක්කේ ඉතා සුළුවෙනි. පර්වත බෙයදේ පාෂ්ඨයෙහි ඇති චිත්‍රවල දක්වෙන සම්භාව්‍ය සුන්දරත්වය ප්‍රතිරාවය කිරීමට මේ රූප ද උත්සාහ ගෙන ඇත. මේ රූප ද පියාඹන ඉරියව්වක් ප්‍රදර්ශනය කැරෙන පරිදි දෙපා පිටුපසට නමා ගෙන අහස් ගැබේ පාවෙන සෙයක් දක්වයි. ඉහළ චිත්‍ර පන්තියේ දක්නට නොලැබෙන උපවීතයක් පැළඳි එකියක් මේ කාන්තාවන් අතර දක්නට ලැබේ. බිම්බාකාර කුණ්ඩලාභරණයක් හා නූපුර ද මේ රූපයේ දැකිය හැකිය. ආසන ගුහාවේ පෙනෙන කළුපාට කටුසටහන දොලොස්වන සියවසට අයත් තිවංක පිළිමගෙයි සිතුවම්වලට සමාන කළ හැකි විජිනිපතක් දරන්නකු හෝ නමස්කාර කරමින් සිටින්නකු විය හැකිය.

අංක 7 දරන ලෙනේ හා ආසන ගුහාවේ අතුපතර දර්ශනවලට විවිධ ශාක වර්ග අයත් වේ. ශෛලීය වශයෙන් ඒවා බොහෝ සෙයින් විවිධය. ආසන ගුහාවේ අතුපතර සම්ප්‍රදායානුකූල මග ගනිමින් කළු පසුබිමක් විදහා පායි. හත්වන ලෙනේ අතුපතර ලා පැහැ ගත් පසුබිමක් මත නිමැවුණු වඩා නිරවද්‍ය උද්භිද ලක්ෂණ සටහන්වලින් යුක්ත වූයේ වෙයි.

නයිපෙණ ගුහාවේ සැරසිලි සංලක්ෂණ ශ්‍රී ලංකාවේ සම්භාව්‍ය චිත්‍රකලා ඉතිහාසයේ අනන්‍යසාධාරණ තීව්‍රත්වයක් සනිටුහන් කරයි. අපූර්ව ආඪ්‍යත්වයක් ගම්භීරත්වයක් හා මනා සංයමයක් සහිත අලංකරණ ශෛලියක් පෙන්නුම් කිරීමට ප්‍රමාණවත් සැරසිලි මෝස්තර අදත් වියන් තලයේ දැකිය හැකි ය. ජලජ පක්ෂියකු ගේ හා තිමිංගල මත්ස්‍යයකුගේ කාල්පනික හා ශෛලිගත ආකෘති ජ්‍යාමිතීය දියමන්ති හා වෘත්තාකාර මුද්‍රිකාවනට ඒකාබද්ධ කර ඇත. සජීවී ආකෘති ඒවායේ සකල ඕජෝ චලනයත් හා සංකීර්ණ විස්තර විභාග සහිතව ජ්‍යාමිතීය චතුරස්‍රවලට, දියමන්ති ආකෘතිවලට, වෘත්තයන්ට හා ඍජු රේඛාවලට සාර්ථකව ඒකාබද්ධ කොට තිබේ. ඉහළ පර්වත පාෂ්ඨයෙහි ලා නොපෙනෙන අවධානයක් මෙහි විස්තර විභාග හා වර්ණ කෙරෙහි යොමු කොට ඇත.



සංසන්දනය

ගිරි සිතුවම් අජණ්ටා සිතුවම්වලට සමාන කිරීමට බොහෝ දෙනකු උත්සාහ ගෙන ඇත. මේ කරුණෙහි ලා සීගිරි සිතුවම්වලින් සමකාලීන හෝ පූර්වකාලීන සිතුවම්වලින් හා තවත් මූර්ති ශිල්පය වැනි වෙනත් කලා විෂයයන්ගෙන් ගලා ආ බලපෑම් ද සලකා බැලිය යුතුව තිබේ. සීගිරියේ සිතුවම්වලට පූර්වකාලීන වූ අජණ්ටා සිතුවම්වලින් සාම්‍යත්වය පිළිබඳ දැක්විය හැකි උදාහරණ විරල ය. සීගිරි සිතුවම්වලට පූර්වකාලීන වන සිතුවම් අජණ්ටාහි අංක 10 දරන ලෙනේ ඇතැම් පතේලවල දක්නට ලැබේ. අංක 16 හා 17 යන ලෙන්වල ඇති සිතුවම් බහුතරය සීගිරි සිතුවම් අවධියට බොහෝ සෙයින් සමකාලීන වෙයි. මේ ස්ථාන දෙක අතර පැහැදිලි ශෛලීය සාම්‍යත්වයන් විද්‍යමාන වන හෙයින් ස්ථාන දෙක සමාන කිරීමට ගෙන ඇති උත්සාහයට සාධාරණ නිගමන පදනම් වී ඇත. සීගිරියෙහි පිළිබිඹු වන අලංකාර ශෛලීය හා සුන්දරත්වය පිළිබඳ පරමාදර්ශවලට සමාන අවස්ථා අජණ්ටාහි දී දක්නට ලැබේ. සීගිරියේ හා අජණ්ටාහි නිර්මාණකරණයේ යෙදුණු නිර්මාණ ශිල්පීහු සම්භාව්‍ය ඉන්දියානු සම්ප්‍රදායය අනුගමනය කර ඇත්තාහ. සීගිරි ලලනාවන් ද පිරිපුන් පයෝධර හා සිහින් ඉඟටි සහිතව පිළිබිඹු කොට තිබුණ ද අජණ්ටාහි දිස්වන රූපවල දක්නට ලැබෙන අනුරාගී සිව්මැලි භාවයෙන් තොර ය. සීගිරි අප්සරාවෝ රජමැදුරේ කුලවමියෝ රාජකීයයන්ට උචිත වන ගම්භීරත්වයත් සප්‍රාණ සාවධාන බවත් පළ කැරෙන තැන්පත් අඟපසඟින් සැදුණාහු වෙති. ඔවුන් තුළ සහජයෙන් ම පිහිටි අනුරාගීත්වය හා කෙළිලොල් බව ආදි ම කාලයේ සිට පොළොන්නරු අවධියේ අවසානය තෙක් නිර්මාණ කලාවේ පරම ලක්ෂණ ලෙස පෙනුණු ගැඹුරු අධිෂ්ඨානය, අචල විශ්වාසය යනාදිය නිසා සංයමය වී ඇත.

ශරීර නිරූපණ පෙන්වීමේ දී පැහැපත් ජවි වර්ණයෙන් යුත් මුළු සිරුරු ම ප්‍රදර්ශනය කරන උතුරු ආර්ය ක්‍රමය හා කළු ජවි වර්ණයෙන් යුත් සිහින් සිරුර ප්‍රදර්ශනය කරන අනික් ක්‍රමය වශයෙන් පැහැදිලි ව ම දෙයාකාර ලක්ෂණයක් කෙනකුට සීගිරියේ දී නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. පළමු සම්ප්‍රදාය වඩා ප්‍රකට ව අජණ්ටාහි දැක්වෙන අතර අංක 2 දරන ලෙනෙහි පිළිබිඹු කොට ඇති පරිදි දෙවන සම්ප්‍රදායයත් අඩු ප්‍රමාණයකින් එහි නිරූපණය වී තිබේ.

සිතුවම් හා තරඹන්නන් අතර ඇති උස ප්‍රමාණය නිසා දෝ සීගිරියේ ආභරණ භාවිත කොට ඇත්තේ මඳ වශයෙනි. තොළසේ තම් ආයිත්තම් කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් දක්වනු වෙනුවට සිතාමතාම අවධානය කෝමල ආකෘති හා රේඛාවලට යොමු කළා විය හැකි ය. සීගිරි ළඳුන් විසින් පළඳින ලද ආභරණ ගුප්ත යුගයේ හා පූර්වගුප්ත යුගයේ සිතුවම් හා මූර්තිවලින් පෙනී යන ඉන්දීය සම්ප්‍රදායයන්ට අනුකූලව පවතියි. අජණ්ටාහි ළඳුන් විසින් ඉතා මඳ වශයෙන් භාවිත කරන ලද එහෙත් සීගිරි ළඳුන් විසින් බහුලව යොදා ගත් මැණික්කටු පලඳනාව සුංග, කුෂාණ හා ආන්ධ්‍ර මෝස්තර හා ගැළපෙයි. සීගිරියේ ගෙල පලඳනා කට්ටලය අජණ්ටාහි තැනින් තැන විශේෂයෙන් 16 වන හා 17 වන ලෙන්හි දක්නට ලැබෙන සරල ගෙල පලඳනාව හා සමාන වෙයි. අජණ්ටා සිතුවම් විචිත්‍ර ගෙල පලඳනා කෙරෙහි වැඩි අභිරුචියක් දැක්වූ නමුදු විශාල මුද්‍රිකාවක් සහිත දම්වැල් පොට වෙනුවට මටසිළිටු මුතුවැල්පොටට එය පරිවර්තනය කොට තිබේ. සීගිරි ළඳුන් විසින් සේවිත ලෝහ කිරීට අජණ්ටාහි දක්නා ගුප්ත යුගයේ සිතුවම් හා මූර්තිවල ශීර්ෂ පලඳනාවටත් පස්වන සියවසේ අවසානයෙන් මෙපිට කාලයේ බටහිර

චාලුක්‍ය ශීර්ෂ පලඳනාවටත් සමාන්තරව පවතී. අජන්ටාහි එතරම් ජනප්‍රිය මෝස්තරයක් නොවූ සීගිරියේ මලින් නිමැවුණු කේශප්‍රසාධන ශෛලිය ආන්ද්‍ර/අමරාවතී සම්ප්‍රදායයේ උරුමයක් වූවා විය හැකි ය.

ඇඳුම ඉන්දීය සම්ප්‍රදායය අනුගමනය කරන නමුත් අජන්ටාහි විරල සිරස් ඉරි සහිත යටිකය ඇඳුමත් චෝලියක් සහිත තනපට ඇඳීමේ ක්‍රමයත් වැනි දේශීය ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය කරයි.

අංක 7 දරන ලෙනේ පිළිබිඹු වන උපචිතය පැලඳි කාන්තාව අජන්ටාහි හත්වන සියවසට අයත් පනේල සමහරක් හා මනාව ගැළපෙයි. රූපයේ ශරීරාකෘතිය අජන්ටා සිතුවම්වලට විශේෂිත ව පවත්නා සිථිල මෘදු බවක් දක්වනු පෙනේ. එවැන්නක් ගලේ ඉහළ කොටසේ වූ අප්සරාවන්/රාජසභාකුලවම්යන් සමූහය කෙරෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ විරල වශයෙනි. හයවන හා හත්වන සියවස්වල අජන්ටා සම්ප්‍රදායයේ අවසාන අදියරේ තවත් නව රැල්ලක අවස්ථාවක් මෙයින් ද දැකිය හැකි ය.

තඩිපෙණ ගුහාවේ වියන් තලයේ සැරසිලි සංලක්ෂණ ශෛලියෙන් මෙන් ම සන්දර්භය අතින් ද අජන්ටාහි අංක 17 හා අංක 1 දරණ ලෙන්වල සැරසිලි සංලක්ෂණවලට සමාන ය. සීගිරියේ මෝස්තරවලින් දැක්වෙන අසිරිමත් බව වඩාත් සමීපව පෙනෙන්නේ හත්වන සියවසට අයත් අජන්ටාහි අංක 1 ලෙනේ ශෛලියට ය. අජන්ටා ශිල්පීන්ගෙන් ආභාසය ලද්දේ වී නමුත් සීගිරි චිත්‍ර ශිල්පීහු දියමන්තිය හා චක්‍රය ඇතුළත් ජ්‍යාමිතීය රාමු තුළ සංයුක්ත සත්වරූපවල සාර්ථක ඒකාබද්ධතාවක් ඇති කිරීමෙහි ලා මනා නිර්මාණශීලී බවක් ප්‍රදර්ශනය කරති. මේවාට සමාන අවස්ථා අජන්ටාහි දක්නට නැත. තව ද සත්ව රූපාකෘති තෝරා ගැනීමෙහිලා සීගිරි චිත්‍ර ශිල්පීහු වර්ණශීලී වූවාහු ජල පක්ෂීය තිමිංගලය යන ජලජ ප්‍රාණීන් දෙවර්ගයට පමණක් තේරීම සීමා කළහ.



ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

එස්. බණ්ඩාරනායක – පර්වත හා බිත්ති චිත්‍රකර්ම, කොළඹ, 1986

පී. ඊ. පී. දැරණියගල – සීගිරියේ වාර්තා නොකළ සිතුවම් සමහරක්, රාජකීය ආසියාතික සංගමය, ලංකා ශාඛාව, 38 කාණ්ඩය, අංක 106, 1948, පිටු 84–89

ඩී. බී. ධනපාල – ලංකාවේ වෙහෙර විහාර බෞද්ධ බිතු සිතුවම්, මෙන්ටෝර් – යුනෙස්කෝ, නිව්යෝර්ක්, 1964

එස්. කච්චදූරියන් – සීගිරියේ සහ පොළොන්නරුවේ සිංහල බිතු සිතුවම්. කර්තෘ : ආර්. වී. ලේඩන් සහ එච්. එල්. එම්. විල්කින්ස්, බොම්බාය, 1940

ජී. එච්. ලෝංහර්ස්ට් – සීගිරි චිත්‍ර පෙරදිග කලා පිළිබඳ ඉන්දියා සංගමයේ සඟරාව, 5, 1937

එස්. පරණවිතාන – සීගිරි බිතු සිතුවම්වල වැදගත්කම. ආර්ට්බුස් ආසියායි, 24 (3–4), 1961

ටී. ඩබ්ලිව්. රීස් ඩේවිඩ්ස් – සීගිරිය, ලංකාවේ පුලස්තිපුරය අසල වූ සිංහ ගිරිය සහ මහාවංශයේ තිස්නව වන පරිච්ඡේදය. රාආස (මහා බ්‍රිතාන්‍යය හා අයර්ලන්තය) (NS) 7 කාණ්ඩය, 1875, පිටු 191 – 209

බී. රෝලන්ඩ් (කණිෂ්ඨ) – ඉන්දියාවේ, මධ්‍ය ආසියාවේ සහ ලංකාවේ බිතු සිතුවම්, බොස්ටන්, 1938

සීගිරි කුරුටු ගී – අටවන, නවවන සහ දසවන සියවස් වලට අයත් සිංහල කවි. කාණ්ඩ දෙකයි, ලන්ඩන්, 1956

ආර්. එච්. ද සිල්වා – පැරණි සිංහල බිතු සිතුවම් පිළිබඳ න්‍යාය. සීගිරිය, පරණවිතාන උපහාර ග්‍රන්ථය, කොළඹ, 1965, පිටු 89 – 121

එන්. ඩී. විජේසේකර – පැරණි සිංහල සිතුවම්, කොළඹ, 1959

ජී. යස්දානි – අජන්ටා, කාණ්ඩ අටයි, ලන්ඩන්, 1930 – 1935

විස්තරාර්ථ

අරිම්බුව	—	වටරවුම් පෙලකින් සැදි සැරසිලි මෝස්තරයක්
කටරොළු (මල)	—	නිල් පැහැති මල් හටගන්නා වැල් විශේෂයක්
සපු (මල)	—	චම්පක පුෂ්පය ' මිචේලියා චම්පකා '
තාලි	—	කාන්තාවන්ගේ පපුවේ පළඳින පදක්කමක්
උපවීත	—	ඉන්දියානු සමාජ සංස්ථාවේ උසස් කුලවල සාමාජිකයන් හා ඉන්දියානු කලාවේ දිව්‍යමය පුද්ගලයන් විසින් පපුව හරහා කරලන පූන නූල
වැටකොළු (මල)	—	කහ පැහැති මල් හට ගන්නා වැල් විශේෂයක්

PAINTINGS OF
SRI LANKA

SĪGIRIYA



NANDANA CHUTIWONGS
LEELANANDA PREMATILLEKE
ROLAND SILVA

PHOTOGRAPHY
M. W. E. KARUNARATNE

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF SRI LANKA
CENTENARY PUBLICATIONS
CENTRAL CULTURAL FUND
COLOMBO
1990

ISBN 955 - 613 - 025 - X

Printed by the Department of Government Printing, Sri Lanka.

"As Sumeru is the chief of the mountains,
as the king is the chief of men,
Even so in this world
is the practice of painting the chief of all arts."

Visnudharmottara, Third Khanda xliii, 39.

Dedicated
to
The painters of Sri Lanka, known and unknown,
who created these
for the serene joy and emotion of all.

CONTENTS

FOREWORD

I am happy to learn that the Central Cultural Fund has taken advantage of the 100 years of research by the Archaeological Department to publish a monumental series covering the invaluable heritage of the mural paintings in this country.

It is well known that the appreciation of mural paintings had played a significant role in the lifestyle of the people of this land.

The elements of culture, as highlighted here, have been initiated from the living traditions of the past. The threats to the preservation of our cultural heritage were, no doubt, due to a situation consequent to 450 years of subjugation.

I would like to congratulate the Hon. W. J. M. Lokubandara, Minister of Cultural Affairs and Information and the Hon. P. B. Kaviratne, Minister for Socio-Cultural Integration for the guidance and direction given towards the resurgence of the cultural heritage of this country.

The mural paintings recorded in these thirty volumes will provide the rural artists of this country a sense of appreciation and recognition of the work of their ancestors. This will surely result in a renaissance of the tradition of wall paintings of this country. We have to, in the first instance, stem the unfortunate tide of a dying profession of mural painters. As the second step, we have to inspire the rural artists to get back to the noble traditions.

I would like to place on record with appreciation the multidisciplinary effort made in presenting an international standard production brought out within the shores of this Island by enlightened and dedicated personnel such as Mr. N. U. Jayawardane, Financial Co-ordinator, Mr. Neville Nanayakkara, Head of the Publishing Enterprise, and Prof. Leelananda Prematilleke, the Leader of the Research Team. The catalyst that brought these three disciplines together was indeed, Dr. Roland Silva, the Director General of the Central Cultural Fund.

Let me take this opportunity to congratulate the Department of Archaeology for its 100 years of service to a nation that is rich in its cultural property and heritage, and its personnel who have worked with dedication and sacrifice. Let me congratulate the Central Cultural Fund and its band of dynamic specialists, who have laboured for 10 long years and have focused the attention of the International Community to the treasures of our forefathers. These treasures have been declared today as Monuments and Sites of World Heritage and as Cultural Property of Mankind.

D. B. Wijetunga,
Prime Minister.

Prime Minister's Office,
150, R. A. de Mel Mawatha,
Colombo 3.
Sri Lanka.

25th May, 1990.

PREFACE AND ACKNOWLEDGEMENTS

The present series titled the 'Paintings of Sri Lanka', and published in thirty volumes, was conceived as part of a one-hundred-volume record of archaeological research, accrued through a century of such activity in Sri Lanka. It was felt that archaeology, often misinterpreted as a subject of exclusive research, should also be presented in this centenary series as a discipline 'digging out' information of popular public interest in a comprehensible manner. This series, therefore, presents a part of a hundred selected themes culled from the arts of painting, sculpture, architecture and other items of cultural heritage found in the island.

The selection of the thirty sites portraying paintings has been undertaken with two criteria in mind. They have been chosen to represent Sri Lankan artistic trends and talents through the centuries, covering different periods of painting and schools of art ranging from highly sophisticated representation to those in folk style. In addition, the sites represent a broad geographical distribution within the painting context of Sri Lanka, in a north-south, east-west, hill-country and low-country spread.

Several visits were made to each of the thirty shrines, and investigations conducted on-the-spot with the aim of providing the reader with a comprehensive knowledge of the sacred site. The historical context, the distribution of murals and their arrangement, the date, colour scheme, style and other details of the paintings have been written about. This information complements the coloured visual presentations using photographs.

Among the painted shrines selected for study are some which have hitherto remained fairly obscure or unrecorded. The publication of such examples is particularly significant in terms of the mural content and the aesthetic trends expressed by these.

Since the themes are mainly Buddhist in nature, a Pali vocabulary has been primarily used, except in instances where Sanskrit equivalents have become the established norm. Such terms are given in italics in the text, with a glossary appended to each introduction. A number of books which present research material on the history of painting in Sri Lanka are noted in the select bibliography given in each volume. There has been no attempt to synthesise this information in the albums, and the data so recorded is that collected from the sites during the survey.

The format of these albums was inspired by the UNESCO Art Series, since this has established a norm in combining text and illustrations to achieve a reasonable degree of clarity, in a presentation of this nature.

The authors accept full responsibility in the selection of photographs, and gratefully acknowledge the assistance received from the two senior photographers of the Archaeological Survey and the Cultural Triangle Project of Sri Lanka, M. W. E. Karunaratne and I. S. Madanayake respectively. It is their dedicated work that has brought these excellent illustrations within reach of the public. The team of photographic assistants, from light bearers to film developers, deserve our gratitude. We are grateful to Kushan Manjusri for the ornemental sketches separating the sections of the text and Wasana de Silva for the illustrations introducing the Sites.

The authors wish to place on special record, the kindness they encountered at each temple and shrine from the custodians of these invaluable art treasures, whether a venerable thero, a lay guardian or an archaeological officer.

We express our deep appreciation to the following: The Chairman of the National Committee for Fund Raising for the Central Cultural Fund, N. U. Jayawardane, and the Officials of the Sampath Bank, for their steerage of these publications. To Neville Nanayakkara, the Government Printer and his staff, for bravely undertaking a publication venture of this magnitude. We owe our deepest appreciation to the Honourable D. B. Wijetunga, the Prime Minister of Sri Lanka and, the Chairman of the Board of Governors of the Central Cultural Fund, who has backed us throughout to achieve this result.

We are particularly grateful to the public patrons of the arts in this country who have helped to bridge the vital gap between the spiritual ideal and the monetary real by purchasing half the books prior to actual publication, thereby, providing the necessary capital in advance.

Finally, we appreciatively record the assistance and encouragement given by the members of our relevant institutions, namely, the Institute of South Asian Archaeology, University of Amsterdam, The Netherlands; the Department of Archaeology, University of Peradeniya, Sri Lanka; the Archaeological Survey of Sri Lanka; and the Central Cultural Fund, Sri Lanka.

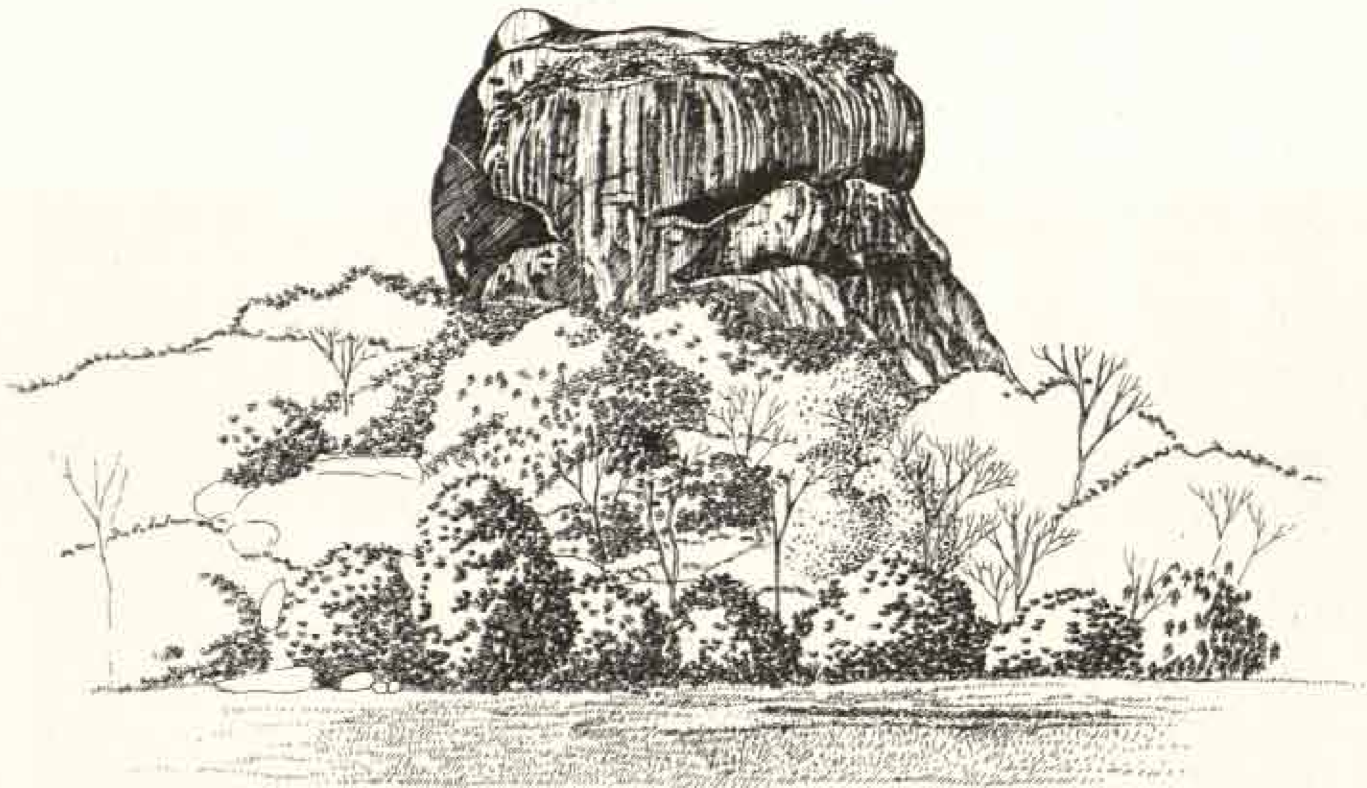
Nandana Chutiwongs
Senior Lecturer, South Asian Archaeology, University of Amsterdam,
The Netherlands.

Leelananda Prematilleke
Professor of Archaeology, University of Peradeniya, Sri Lanka.

Roland Silva
Commissioner of Archaeology, Sri Lanka.

7th July 1990.





INTRODUCTION

Geographical Location

Sigiriya, the fortress hill with the renowned paintings, is situated in the Inamaluva Korale of Matale District in the Central Province and is about 16 km. north-east of Dambulla. The rock is approached by the Inamaluva Road which turns off from the Dambulla-Trincomalee highway. The rock itself is a mass of gneiss rising almost precipitously to a height of more than 180 metres above the surrounding plain. Sigiriya has its sister rock Pidurangala, which is rather flat and elongated in comparison to the vertical and almost pebble-like form of Sigiriya. Sigiriya constitutes a striking vista in the extensive northern plain. It is apparent that King Kassapa of Sigiriya chose the rock to build his palace to vie with Alakamanda, the abode of Kuvera, the lord of wealth, while Pidurangala was turned into a shrine of religious worship.



Historical Context

Much has been written about the history of Sigiriya, unlike other lesser known places and the site needs no elaborate description. As one writer comments: 'The fame of Sigiri Rock dates from the ancient period of the island's history. The genius associated with it is King Kassapa (477 – 495 A.D.). It was he who transformed this rock, 600 feet high, well nigh unscalable and precipitous into the most impregnable fortress of ancient Ceylon and built a planned city around it. It is an epic of engineering skill that would thrill any visitor.'

The archaeological elements of the site as suggested by the drip-ledged caves with pre-Christian Brahmi inscriptions, indicate the use of Sigiriya and the neighbouring Pidurangala by forest-dwelling monks from very early times. The road-links would also have connected Sigiriya with the then capital of Anuradhapura and the southern sub-capital Magama. Consequent to the wrath directed against Kassapa due to his patricidal act, he may have sought security in the lion-profiled rock of Sigiriya, which he developed and named the 'Lion-rock' (Sinha-giri).The Mahavamsa records that the king built a palace on the rock like unto a second Alakamanda, and lived there like Kuvera. All the constituent sections of the city of Kuvera, such as the Manasa lake, the mountain-passage Krauncarandhara, the red arsenic plain, the crystalline palace components and the passage of lightening and clouds traversing through the Himalayas, seem to have been appropriately introduced and symbolized by the skilful use of nature's gifts at Sigiriya. There is, no doubt, that Kassapa had recourse to the inspiration of Kalidasa's classical idealism prevailing at the time in North India, while his brother Moggallana sought aid from South India to defeat the king. Moggallana's (495-512) ascent to the throne at Anuradhapura and his handing over the rock of Sigiriya to the monks brought about the end to this temporary transfer of city during this short period. Thus the Sigiriya monastery seems to have regained its position as a resort of the forest-dwellers called the Dharmarucikas who followed a Mahayanist form of Buddhism under the Abhayagiri sect and were opposed to the orthodox Mahavihara. The Mahavamsa continues to record that there were two occasions of further killings of royalty at Sigiriya in Samghatissa II and Moggallana III. Both these incidents had taken place at Sigiriya at the beginning and the end of the seventh century. Thereafter, the name of Sigiriya ceases to occur in the chronicles.

The rediscovery of Sigiriya was made by Forbes in the first decade of the nineteenth century, and the rock was scaled by Adams and Bailey in 1853, thereby opening the gates for the study of Sigiriya from an art–historical and a scientific point of view. Planned antiquarian research was pioneered by Bell, the first Commissioner of the Archaeological Survey of Sri Lanka from 1890. Archaeological activities, based on Sigiriya have been greatly enhanced in the last one hundred years to the extent that the architecture and paintings of Sigiriya have won the admiration of world connoisseurs. The Sigiriya graffiti describing the

ladies painted on the rock surface, ranging between the sixth and thirteenth centuries, form a storehouse of evidence for the study of the history, culture, and language of the island during this long period.



Layout of the palace

Sigiriya, unlike most other sites in this series, is predominantly a secular monument with paintings related to this field. The site itself had much natural potential for design and, no doubt, for this reason, was hand-picked for the modelling of a royal abode.

In brief, the site consists of a massive stone boulder which rises more than 180 metres above the plain, with a mass of giant pebbles found at the foot of this rock. The face of this giant monolith and the underside of the smaller scattered boulders formed the ground for the most exquisite surviving murals of Sri Lanka.

The large boulder and the smaller rocks at Sigiriya were dressed with a sharp drip-ledge, cut above the area that the painters intended to plaster and sketch. The smaller rocks were converted into rooms for living, and in these instances it were the ceilings and the interior walls that were painted. In the case of the western face, however, the massive rock functioned as a theatrical backdrop to the paintings. The site of Sigiriya was, therefore, both an open and sheltered display of fine paintings of the classical era.

The collection of paintings at Sigiriya can be divided on this basis into those found on the western face of the massive rock boulder, which have been exposed to the elements ever since they were drawn 1,500 years before and a second lot in sheltered caves originally enclosed by walls. The latter are considered to be somewhat later than those on the exposed rock surface. There is, at present, no accepted theory about the contents of either group, but they present much variety and aesthetic divergence on the basis of colour and subject-matter.

The total area of the massive rock surface on the western and northern sides below the drip-ledge was painted and this could have been as extensive as 13,500 square metres. It is for this reason that John Still referred to this painting as the largest mural ever attempted by man. The edge of this was the gallery along which the commuters moved between the summit and the water gardens.

The paintings in the caves were much less extensive if seen separately, but if the wall and ceiling areas of the thirty to forty such caves were taken together, it

could have been substantial. The bulk of the painted caves are on the western slope of the rock, and in the area of the boulder gardens. Many of these have numerous superimposed painted layers.



Arrangement of Paintings

The major group of paintings at Sigiriya are preserved in the pockets of the rock surface half way up on the west side. Five figures of damsels floating among the clouds are confined to pocket A, and eighteen to pocket B, making a total of twenty three maidens. Most of them are arranged in pairs, usually consisting of a lady and a maid. The ladies hold flowers by their stems, in clusters, or are wrought into garlands, while the maids hold up flower trays or cosmetic boxes.

Another set of paintings adorn the rock ceiling of Cave 7. This consists of apparently a large number of female figures, most of which are also arranged in pairs. They differ from the set painted on the upper part of the main rock in that they are full-bodied and many of the figures are damaged by the elements. Below them, are traces of foliage and the spreading branches of trees are seen in the background.

Traces of ancient paintings are also preserved in the Naipenaguha (Cobrahood Cave). These consist of large medallions and several accompanying bands of ornamentation painted on the high ceiling. The central medallion contains an intricate design consisting of stylised aquatic animals with exuberant curly tails, confined within a border of a diamond and an ovoid motif. The decorative band contains a large version of an alternating diamond and circle motif, each element of which is formed by one such stylised and fabulous aquatic creatures: a dolphin occupies the circle and a swan-like bird fills the diamond-shaped pattern. A continuous row of stylised dolphins with their tails ending in rich swirling scrolls form the second broad band of ornamentation. These bands of decoration are separated from one another by ornate borders consisting of the diamond and ovoid or diamond and circle motif, flanked by two pearled rims.

The Asana cave contains painted fragments of a scene. Two figures are discernible, one being a male in the attitude of worship and the second a standing personage, apparently an attendant divinity, holding a flower and a flywhisk. These figures in the room can suggest that an image of the Buddha was placed on the existing throne. This scene was evidently painted over an older layer of mural which was part of a tree and foliage scene of the earlier epoch.

Sigiriya stands out as the only site where secular paintings are found. These are represented by the paintings on the upper pockets of the rock, along the passageway leading up to the royal residence and consist exclusively of female figures floating among the clouds. They probably represent a synthesis of the conventional theme of flower-scattering celestials, well-known in Buddhist and Hindu art, and a personal idiosyncrasy of the king himself. As indicated in the Mahavamsa, Kassapa equated himself with Kuvera, the God of Wealth residing upon the Mountain Alaka. It is, therefore, possible that the whole court consisting of queens, daughters and maid servants too could have been conceived of as celestial ladies attending upon Kuvera. This hypothesis is substantiated by two facts. Firstly, all the figures are females in contrast to the usual convention of depicting flower-scattering celestials in pairs of males and females. Secondly, the ladies are not stereotyped generalized configurations of celestial beauties. They seem to belong to different phases of maturity, and each maintains certain individual traits in outlook and expression. All of them are exceedingly charming, and yet among them there is a mature and elder figure with a sedate look (plate 1), in contrast to the young maidens with near innocent charm (plate 3). Glamorous and candid female figures (plates 8, 15 and 19) appear side by side with static ladies of proud and thoughtful mien (plates 6 and 13). A rather inelegant serious-looking and barely idealised figure amongst them (plate 17) seems to recall the typical image of a duenna. The ladies often appear in pairs, each consisting of a yellow-complexioned damsel and a dark-coloured one. Many such pairs were apparently meant to represent a golden royal lady and her attendant dark-skinned maid and yet one such pair (plates 4 and 19), golden-hued and dark-skinned, appears to be equal in status floating side by side in the same proud attitude and wearing nearly equally rich ornaments. The blouse worn by the dark maiden (plate 4) is not always an indication of a lower rank as usually assumed, since it is also worn by another golden lady (plate 4) as well as by her maid. The dark skin, usually considered a sign of lower social status and less refined type, is evidently not confined only to the ladies' companions. This noteworthy feature in the Sigiriya painting recalls an item of information concerning Kassapa's household as told in the Mahavamsa. According to the chronicle, Kassapa had two favourite daughters, Bodhi (light) and Uppalavanna (blue lily-complexioned), together with whom he consecrated the newly reconstructed Isurumuniya temple, renamed as Bo-Upulvan Kasubgiri-vihara. This pair of light-complexioned and dark hued ladies (plates 4 and 19) could, therefore, represent the two royal princesses whose complexion was apparently reflected in their names, deified as celestial beauties roaming the paradise of the God-king.

Subject matter

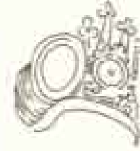
The paintings upon the rock near the foothill also contain a number of female figures, most of which are now seen only in outline. These differ from the ones on the upper rock surface in that they are depicted full-bodied, some in an attitude suggestive of flying in space and others in a state of static stillness. These

7A

paintings, apparently made in a later period, must have been influenced to some extent by the celestial/court ladies in the upper passage, who have made a deep impression upon all those who beheld them through the centuries, as evidenced by the graffiti. The later artists, in adorning the lower caves, a century or two later probably retained the memory of Sigiriya as the mountain abode of a divinity, and therefore, considered the theme of celestial maidens showering flowers as an appropriate subject for their contribution.

A later series of paintings in the Asana cave is, undoubtedly religious, apparently dating from the time when Sigiriya had again become a monastic establishment. One panel depicts a worshipping scene. Two figures, one in the gesture of adoration, another apparently standing holding a flower with the right hand and a flywhisk in the left, form part of this scene. In an earlier period of painting is the representation of a grove consisting of trees and foliage. More trees and foliage motifs adorn the ceiling of Cave No. 7.

Fragments of rich decorative motifs, similar in theme and style to those adorning the ceilings of many caves at Ajanta, are preserved on the soffit of the Naipenaguha (Cobrahood Cave).



Date

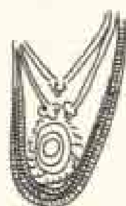
The paintings of Sigiriya belong to several phases of execution. The earliest are those assumed to have been painted on the upper parts of the rock face during the period of King Kassapa, at the end of the fifth century. This traditional date assigned to the paintings seems acceptable on stylistic grounds. The earliest graffiti in the gallery below, datable to the sixth century, refer to these maidens painted on the rock.

The paintings belonging to Cave No.7 appear to be of a later period probably of the late sixth century. This hypothesis is based on the use of the dark Prussian blue colour as against the Lapis-lazuli of the fifth century series. The figure style seen here is not far remote from the fifth century norms. However, the ornaments used here include the sacred thread (*upavita*) which is not a part of the mode of the fifth century but is a regular feature found in Indian painting and sculpture belonging to the end of the sixth century and later.

The painting of the Cobrahood cave can also be assigned to about the late sixth or the early seventh century. The decorative motifs shown there, especially those of the stylised animals, are similar to those found in Cave Nos.17 and 1 at

Ajanta, which are dated to about the sixth and seventh centuries. The exuberant trends in these depictions at Sigiriya, bring them nearer in style and expression to the paintings of the seventh century in Cave No.1 at Ajanta.

The worshipping scene painted on the ceiling of the Asana cave possibly dates to about the twelfth century, with a style comparable to the paintings at the Tivanka Pilimage at Polonnaruva. This has been painted over an older layer of murals representing a foliage scene, a part of which is seen and which could be dated to the sixth or seventh century on the basis of the graffiti indited on the painted surface.



Colour

The dominant colours used in the upper face of the rock are yellow, burnt-sienna, brown, green and white. Yellow is used in two different tones, that is the golden hue of the skin of the noble ladies in general, and the light creamy colour seen in the blouse of one of them (plate 4). Green is usually copper-green, and rarely the light leaf-green which is sometimes seen in the head-dress of the ladies. The white is often applied to pick up the ornaments and the white of the eyes, while the outlines of the figures are usually in a brown tone. Pink appears occasionally in flowers. Grey is rare but used in two tones, light and dark, as seen in the head-dress of the lady with the creamy yellow blouse (plate 4). Light blue, which has been claimed as not being used in this series is actually found, applied sparingly. This colour was reserved for special features such as the eyes, the gems upon the tiaras and the wristlets. The background colour is a mixture of various shades of lighter tones, though dark grey or black has been used behind the figures to highlight them in a few cases (plate 15).

In Cave No. 7 below, the outlines and shading are in burntsienna. The bodies of the figures are in light yellow. The green stripes of the dresses and of the foliage appear to be copper-green. A dark Prussian blue has been used here for the stripes on the skirts of some of the ladies. The background as seen today is a light cream.

In the Asana cave the background is again burntsienna. The foliage is in two shades of copper-green. Yellow seems to have been used sparingly. The layer of plaster which contains a later painting is whitish grey, with the outlines of the figures drawn in black.

The red colour of the paintings in the Cobrahood Cave is also burntsienna The green used in the background of the circle and diamond motifs and in the studs

of the borders is a copper-green. Blue is applied rather profusely to the background of the scroll motif. The yellow in this case has been used extensively to provide a rich golden effect in the overall design.



Style

The work attitude of the painters at Sigiriya seems to have been swiftness, rather than a laboured and precise execution. This is apparent in the line-work of the body and the facial details, and in the single-layered pigmentation executed in one sweep of the brush on a wet surface. This technique has provided volume to the figures by the application of a single brush stroke along the outline, unlike at Ajanta where tonal gradation of colour is used for this purpose. There is no artificial highlighting of prominent features by using white as applied at Ajanta. Instead, the subtle application of colour as seen at Sigiriya makes the figures glow as if with light from within. Since the paintings on the main rock surface were to be viewed from afar, there does not seem to have been any necessity to work out the details finely. All the figures are seen to float in space behind the clouds. The clouds are generally patches of colour although some are marked with broad wavy lines.

The eyes, nose, lips, chin, breasts, waist and hips of the ladies, all reflect classical ideals of beauty. However, there are individualistic expressions reflective of mood, age and action. The artist's corrections of the positions of the hand and occasionally even of the shapes of the breasts and the nipples can be observed. The ultimate mood and personality of the painted figures have been brought out through the expressions of the eyes rather than through their postures which appear to be conventional. The hands and fingers holding flowers, however, are always elegant and expressive of their light and delicate touch. The flowers carried in the hands are realistically painted and at the same time idealistically presented. One usually notices a marked difference in expression and attitude between the mistress and the maid especially when they are positioned side by side.

Two types of feminine garments are used. The ladies are usually depicted as being bare-breasted, but the bodices are worn by some of them in contradistinction to the standard custom where such a garment is usually confined to women of lower status. Here, at Sigiriya, it appears to have been used by mistresses and maids alike, although the latter are sometimes seen wearing an additional breast-band. A characteristic lower garment worn by the figures is the vertically striped skirt with its knotted ends pleated and displayed. The wristlets which are constantly used

belong to the multi-ringed type with studs of precious stones. The regular type of neck-ornaments consists of a large circular pendant on chain, worn together with a multi-strand pearl necklace. The armbands consist of a series of pearl strings. The ear-ornaments are of two types, those in the shape of large discs and those with heavy pendants. The head-dresses are either floral or of the coronet type.

The figures of the later work in the lower caves are different in their representations of the complete body. However, these are so badly worn out that there can be little comment with regard to style. In any event, these figures too have attempted to reflect the classical ideals of beauty similar to those portrayed on the face of the rock. They also seem to float in space, as suggested by two of them, their legs bent backwards being in a typical flying attitude. One of these ladies here is seen to wear an *upavita* which is not found in the series above. A disc-shaped ear-ornament and anklets are also observed in this figure. The black sketch in the Asana cave is an outline of possibly a flywhisk bearer and a worshipper, in a style comparable to the twelfth century paintings in the Tivanka Pilimage.

The foliage examples seen in Cave No. 7 and in the Asana cave consist of a variety of botanical types. Stylistically they are quite different. Those in the Asana cave conform more to the conventional type and display at the same time the use of a dark background. Cave No. 7 retains botanically more accurate sketches executed upon a light background.

The decorative motifs in the Cobrahood cave record a sophistication unparalleled in the art history of the classical period in Sri Lanka. Adequate designs are still found on the ceiling to reveal a decorative scheme which is remarkably rich, grand and well-ordered. Imaginative and stylised forms of a water-bird and a dolphin have been incorporated into a geometrical diamond pattern and into a circular medallion type. Animated forms with all their vigorous movements and intricate details are thus made to conform to geometrical shapes of squares, diamonds, circles and straight lines. More attention has been paid to the details and the colours here than in the case of the paintings on the upper face of the rock.



Comparison

Many have attempted to compare the Sigiriya paintings with those of Ajanta. In this regard the flow of influence has to be considered from the point of view of those paintings that are earlier than or contemporaneous with Sigiriya, and possibly also from other areas of art like sculpture. Unfortunately, the examples found at Ajanta that are previous to Sigiriya are rare.

Those that are earlier than Sigiriya include certain panels in Cave No. 10, while the majority of the paintings in Cave Nos. 16 and 17 may be more or less contemporary with Sigiriya. This attempt to compare the two sites has been based on reasonable deductions, since there are clear stylistic similarities between the two sites. The figurative style and the ideals of beauty expressed at Sigiriya also find parallels at Ajanta. The artists working at both sites closely followed the classical Indian tradition. The Sigiriya ladies are equally full-breasted and slender-waisted but lack the visibly sensuous languidness of the Ajanta figures. The celestial/court ladies at Sigiriya carry a poise in keeping with regal dignity and spirited alertness. Their inherent sensuousness and vivacity seem to be toned down by a touch of calm intent, serious purpose and firm conviction, which appear to be the hallmark of the Sri Lankan plastic arts from earliest times upto the end of the Polonnaruva period.

It is clear to any observer that there are two distinct types of physical representation at Sigiriya. One is the northern Aryan type with full body and of fair complexion, while the other the slender form and of darker hue. The first is the more prominent type found at Ajanta, whereas the other is also represented in a minor role such as those depicted in Cave No. 2.

Jewellery seems to have been used sparingly at Sigiriya, perhaps due to the height of the paintings from the viewer. Alternatively, the accent could have been intentionally laid on the graceful forms and lines rather than on their trappings. The type of jewellery worn by the ladies of Sigiriya shows features in keeping with Indian traditions of the Gupta and pre-Gupta eras as is seen from the paintings and sculptures. The type of wristlet constantly worn at Sigiriya and used only sparingly at Ajanta during the Gupta period conforms to the archaic modes of the Sunga, Kushana and Andhra styles. The combinations of necklaces of the style used at Sigiriya compares well with the simple types sporadically used at Ajanta, specially in Caves 16 and 17. But Ajanta paintings show a distinct favour for the more elaborate types, and the chain with a heavy medallion is frequently replaced by the more delicate pearl strings. The metal coronets worn at Sigiriya find parallels in the Gupta type of head-dress used at Ajanta, in painting and sculpture, and in the sculptures of the Western Calukyas from the end of the fifth century onwards. The flower-wrought hair-styles of the Sigiriya ladies appear to have been a legacy of the Andhra/Amaravati conventions but were not substantially in vogue at Ajanta.

The dress follows the Indian convention, but displays localised features such as the favour for vertically striped skirts which are rare at Ajanta, and the mode of wearing breast-bands together with a bodice.

The lady with the *upavita* depicted in Cave No. 7 compares well with certain sixth-seventh century panels at Ajanta. The physical form of the figure seems to

show a relaxed softness which is typical of Ajanta, and is seldom seen in the group of celestial/court ladies on the upper part of the rock. This can also, perhaps indicate another wave of inspiration from the late phase at Ajanta, in the sixth-seventh century period.

The decorative motifs on the ceiling of the Cobrahood cave are similar in style and concept to those found in Cave Nos. 17 and 1 at Ajanta. However, the exuberance of the design at Sigiriya seems closer to the seventh century style of Cave 1. In spite of the inspiration of Ajanta the artists at Sigiriya display much originality in the successful integration of the animal forms into the strict geometric frames of diamonds and circles, and these are without any parallels from Ajanta. Moreover, the artists at Sigiriya seem to have been selective in the use of the animal forms, and confined themselves to only two species of aquatic creatures, namely, the water-bird and the dolphin.



BIBLIOGRAPHY

S. BANDARANAYAKE, *The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka*, Colombo, 1986.

P. E. P. DERANIYAGALA, Some Unrecorded Frescoes from Sigiriya, *JCBRAS*, vol. 38, no. 106, 1948, pp. 84-89.

D. B. DHANAPALA, *Buddhist Paintings from Shrines and Temples in Ceylon*, Mentor-UNESCO, New York, 1964.

S. KATCHADOURIAN, *Sinhalese Frescoes from Sigiriya and Polonnaruva*, ed. R. V. Leyden and H. L. M. Wilkins, Bombay, 1940.

A. H. LONGHURST, *The Sigiriya Frescoes*, *Journal of the India Society of Oriental Art* 5, 1937.

S. PARANAVITANA, The Significance of the Paintings of Sigiri, *Artibus Asiae* 24 (3-4), 1961.

T. W. RHYS DAVIDS, Sigiri, the Lion Rock near Pulastipura, Ceylon, and the thirty-ninth chapter of the Mahavamsa, *JRAS (Great Britain and Ireland)*, NS, vol. 7, 1875, pp. 191-209.

B. ROWLAND JR., *The Wall-Paintings of India, Central Asia & Ceylon*, Boston, 1938.

Sigiri Graffiti, being Sinhalese Verses of the Eighth, Ninth and Tenth Centuries, 2 vols., London, 1956.

R. H. DE SILVA, The Technique of Ancient Sinhalese Wall Painting – Sigiri, in *Paranavitana Felicitation Volume*, Colombo, 1965, pp. 89-121.

N. D. WIJESEKERA, *Early Sinhalese Painting*, Colombo, 1959.

G. YAZDANI, *Ajanta*, 8 vols., London, 1930-1935.

GLOSSARY

Arimbuva	– A decorative motif formed by a row of circles
Katarolu (flower)	– (Katarolu) A creeper bearing blue flowers
Sapu (flower)	– Campaka flower 'michelia champaka'
Tali	– (Tāli) A large pendant worn by women
Upavita	– (Upavīta) a sacred thread, worn around the body by the members of the higher castes of the Indian social system, and by noble and divine figures in Indian art
Vatakolu (flower)	– (Väṭakolu) A creeper bearing yellow flowers



ඵලක
PLATES

ඵලකය 1. මල් අතින් ගත් කාන්තාව

පර්වත පාර්ශ්වය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

කාන්තාවක් සපු මලක් දකුණු අතින් ද මල් තුනක් ඇති මල් පොකුරක් (රතු නෙළුම් කැකුළු දෙකක් හා පිපුණු රතු මානෙල් මලක්) වම් අතින් ද ගෙන සිටියි. ඇලයක් පෙනෙන සේ දක්වා ඇති රූපය සම්භාව්‍ය කාන්තා ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය කැරෙන නිරූපණයන් අතුරෙන් උසස්තම නිරූපණය වෙයි. සිහින් ඉඟටියක්, චිත්තාරාධනීය උදරයක් හා රැළි නැගෙන නැමී පුන් පුන් පියයුරු සහිත රූපය අභිනිපුණයකු ගේ අතින් කැවුණු ජීවයෙන් ස්පන්දනය වෙයි. මුදුන් ගැටයකින් සැකසුණු කේශ කලාපය වෙළුම් පටියකින් අල්ලා ගෙන සිටි මලින් සැරසිණි. වෙළුම් පටියේ කෙළවර ඇගේ හිසට ඉහළින් මඳ සුළඟේ සෙලවෙන සේ පෙනේ. මේ වූකලී පැරණි සම්භාව්‍ය කලාවේ දක්නට නොලැබෙන විශිෂ්ට ලක්ෂණයකි. ඉදිරියේ වූ සපු මල දෙස අඩක් වැසුණු පියුමක් බඳු ඇසින් බලා සිටීමට හසු කර ගැනීමේ දී සිත්තරා කාන්තාව ගේ මනෝභාවයට භාවනාත්මක ස්වරූපයක් කවා ඇත. ඇය සිහිඳු විනිවිද පෙනෙන පිළියෙන් කළ හැට්ටයක් ඇඳ සිටින සේ පෙනේ. ආභරණවල විස්තර විභාග දුරක සිට නරඹන්නාට තවදුරටත් සිතින් සිතාගත හැකි අන්දමට තුඩෙන් ව්‍යංගාත්මක පොලිතුඩු පහරවලින් දක්වා ඇත.

PLATE 1 – LADY WITH FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

The lady is holding a sapu *flower in her right hand and a bunch of three flowers (two red lotus buds and a red lily in bloom) in her left. The figure shown in profile is among the best portrayals displaying classical beauty. The heavy bosomed figure with a slender waist, a persuasive belly and rippling curves, seems to pulsate with life under the hand of a master. The coiffure is arranged in a top-knot and is decked with flowers that are held by a fillet, the edge of which seems to flutter in the breeze hovering over her head; a feature which remains unexcelled in ancient classical art. The artist, in capturing the half-closed lotus-like eyes gazing at the* sapu *flower in front, has infused a meditative air into the mood of the lady. She seems to wear a jacket of thin transparent material. The details of the jewellery are shown by mere suggestive brush-strokes, to be further envisaged by the visitor from a distance.*



ඵලකය 2. ඇඟිලි හා මල්

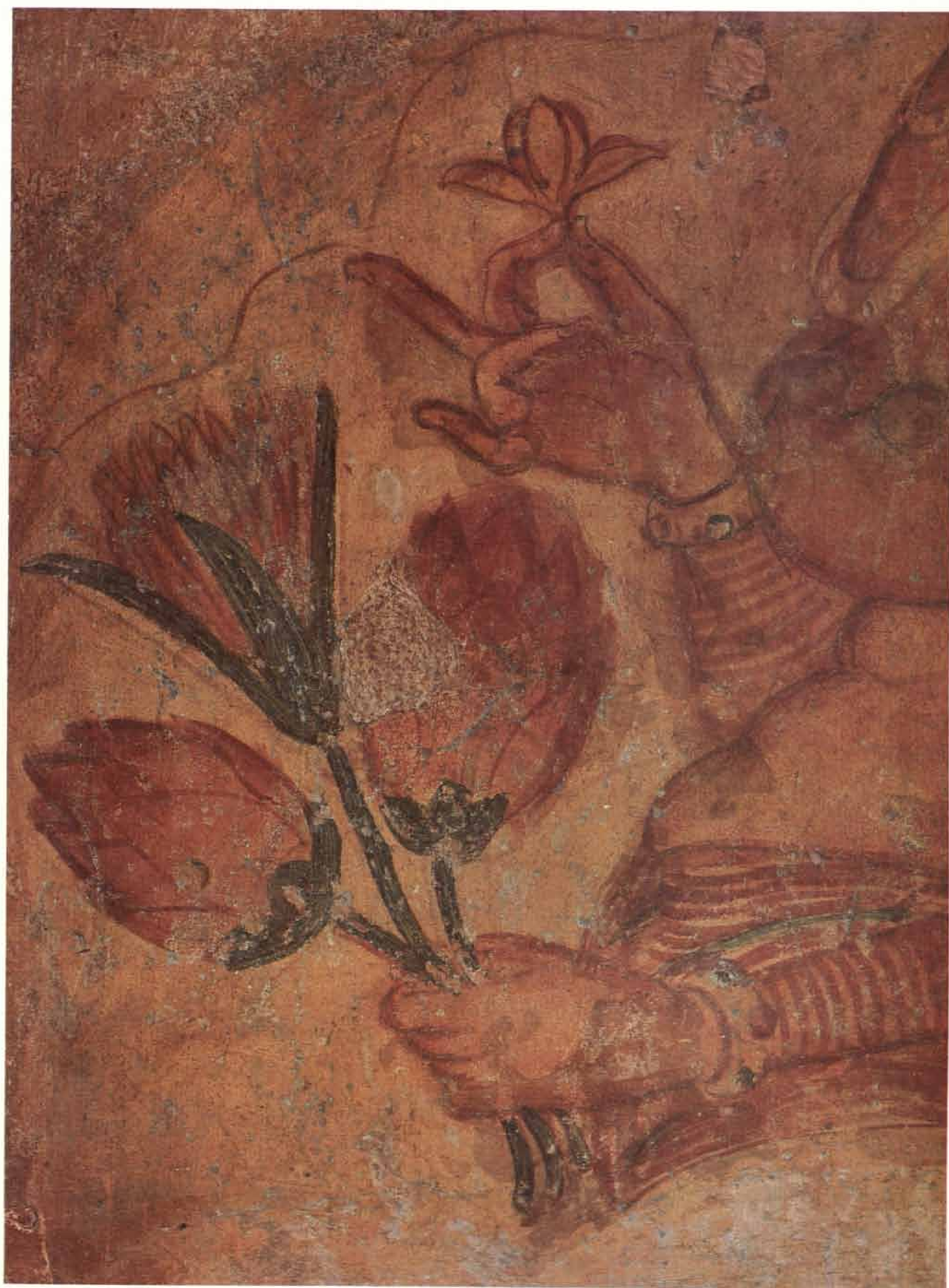
පර්වත පාර්ශ්වය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

ඇඟිලි තුඩුවලින් මල් අල්ලා ගෙන සිටින කෝමලතාවය පෙන්නුම් කරන පළමු වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තර විශාලනයකි. සුන්දරත්වය පිළිබඳ සාම්ප්‍රදායික වක්‍ර රේඛා තුනෙන් යුත් පයෝධරවල හා උදරයේ රූපාකාරය පසුබිම් වන පරිදි පිහිටුවා ඇති අත් හා ඒවායේ ඇති මල් පරිපූර්ණ හා සමතුලිත චිත්‍ර රචනාවක් පිළිබිඹු කරයි.

PLATE 2 – FINGERS AND FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

Detail of Plate 1 expressing the delicacy with which the fingers are holding flowers. The hands and the flowers form a perfect and balanced composition, against the fine contours of the breasts and of the belly, marked with the traditional three curves of beauty.



ඵලකය 3. රන්වන් හා කළුපැහැ ඡවියෙන් යුත් කාන්තාවෝ

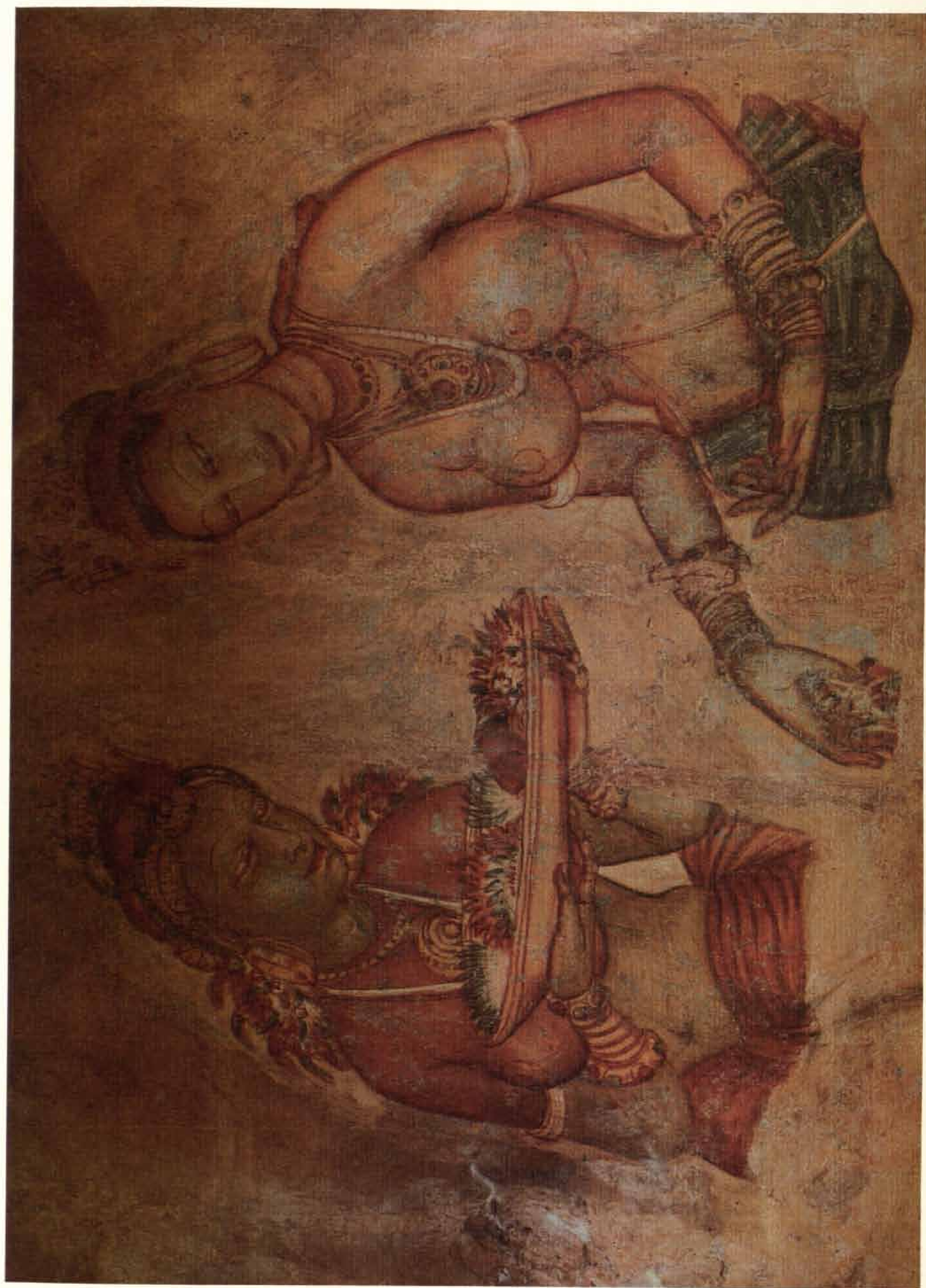
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

සීගිරි කවීන් විසින් රන් වන් හා කළු පැහැයෙන් යුත් යොවතියෝ දෙදෙන ඉමහත් චමත්කාරයෙන් වර්ණනා කළාහු වෙති. කහ පාට වැටකොළු මලකට සමාන කළ රන් කාන්තියක් නිල් කටරොළු වැලක වෙළී සිටිනු මෙන් පෙන්වති. ඇළකිල්ලෙන් තෝරා ගන්නා ලද පළඳනාවන්ගෙන් සමලංකෘත වූ නග්න උඩු කයත් හා කිරීටයකින් සරසන ලද කේශකලාපයත් රන් වන් ළියට ඇත. සුන්දරත්වය පිළිබඳ සම්භාව්‍ය ලක්ෂණ හා ස්ත්‍රී පැවැතුම් අප විචිත්‍ර ලෙස ප්‍රදර්ශනය කරයි. ආභරණවලට අමතරව විනිවිද පෙනෙන රතු හැට්ටයක් ඇඳ සුකොමල ඇලැසට කුළුපග ඉරියව්වකින් සිටින මෙහෙකාරිය රන්වන් පැහැති කාන්තාව ඉදිරියෙන් මල් බඳුනක් අල්ලා ගෙන සිටී.

PLATE 3 – GOLDEN-GREEN AND DARK-HUED ONES

Rock-Face, Pockets A and B

The pair of golden-green and the dark-hued maidens are so beautifully described by the Sigiriya poets. They compare one to a yellow 'vatakolu' *flower here seen entwined with a blue* 'katarolu' *bloom. The golden-coloured one with her nude upper body bedecked with carefully selected jewellery and the hair decorated with a tiara, displays classical beauty with feminine agility in a vivid manner. The maid, wearing a red transparent blouse in addition to the ornamental jewellery, is holding a tray of flowers in front of the golden lady leaning herself in a gentle and cordial gesture.*



ඵලකය 4. වලාකුළු අතර පාවෙමින්

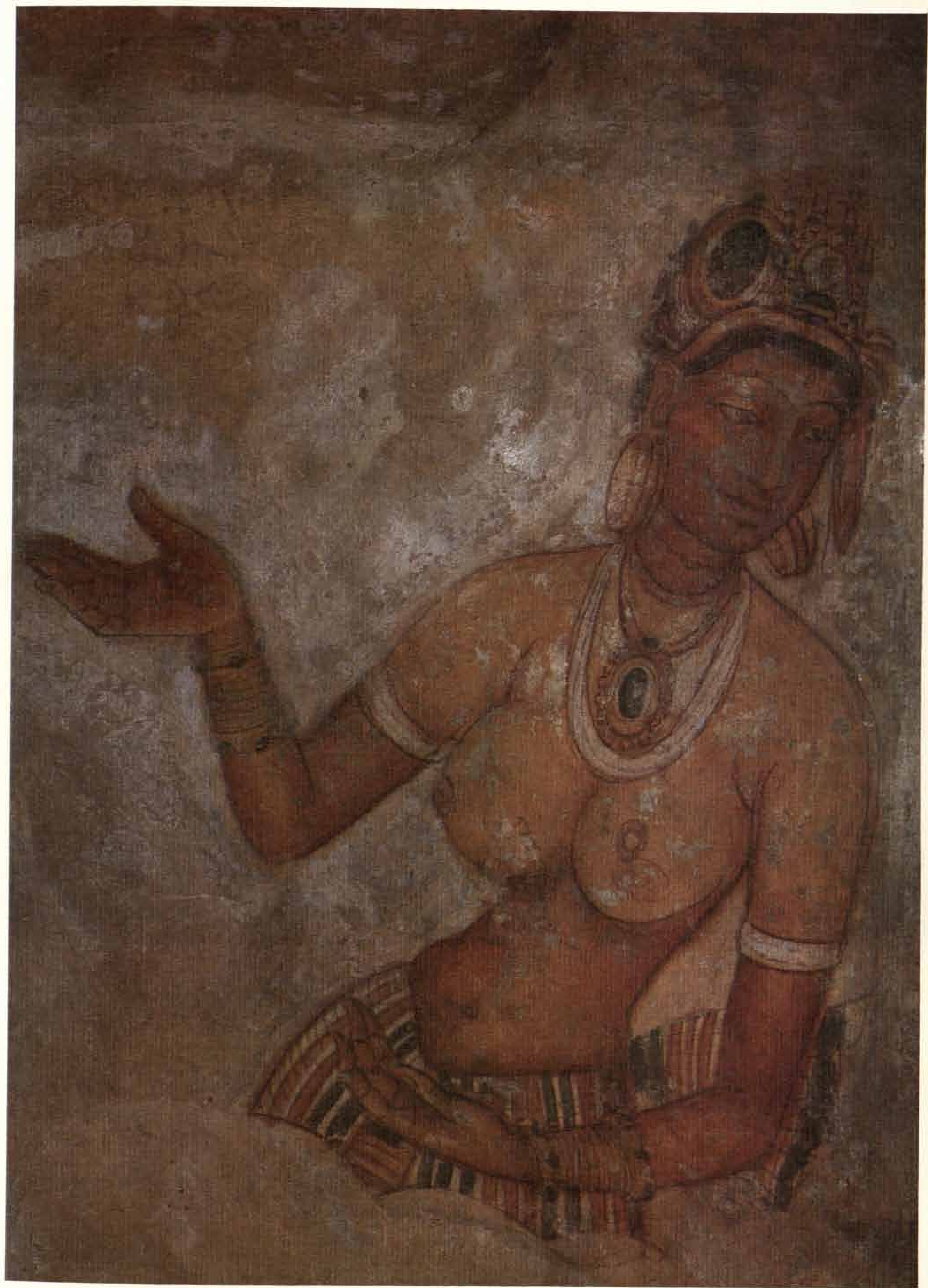
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

වලාකුළු අතර පාවෙමින් සිටින්නා වූ කාන්තාවක් රන්වන් පැහැති ලලනාවගෙන් ඉවතට ඇදී යන්නාක් මෙන් තම අත්වලින් සුන්දර සමබර චලනයක් දක්වයි. ගෙල දක්වා මුළු උඩු කය වැසී යන පරිදි විනිවිද පෙනෙන ඇඳුමක් ඇ ඇද සිටියි. ඉරි වැටී ඇති ඇඳුම රජ මැදුරේ කාන්තාවන් විසින් අඳිනු ලැබූ ඔවුන්ගේ ප්‍රිය මනාප යටිකය ඇඳුමයි. මැණික් එබ්බවූ අලංකාර මකුටය සහිත විචිත්‍ර කේශප්‍රසාධනය අතිශය ශෝභනීය යි. ඇය අනික් තැනැත්තිය ගේ මෙහෙකාරිය යි දක්වා ලීමට කිසිදු සාධකයක් නැත (19 වන චිත්‍ර ඵලකය) එක හා සමාන වටිනා ආභරණ පැළඳ සිටින ඇය දෙදෙනා අතරින් ඉදිරියෙන් සිටින්නිය ලෙසද පෙනෙයි. සීගිරි සිත්තරුන් විසින් මෙහි අමරණීයත්වයට පත් කරන ලද දෙවි රජුන් ගේ දියණියක් වන කළු වර්ණ ඡවියෙන් යුත් උප්පලවණ්ණා කුමරිය තම එළලු ඡවි වර්ණයෙන් යුත් ස්වකීය සොහොයුරිය වන බෝධි කුමරිය (19 වන චිත්‍ර ඵලකය) සමග මෙහි පිළිබිඹු වෙනවා විය හැකි ය.

PLATE 4 – FLOATING AMONG THE CLOUDS

Rock-Face, Pockets A and B

A dark-hued maiden floating among the clouds is shown in a graceful balanced movement with her hand gestures, as if gliding away from the golden one (Plate 19). She wears an upper garment of diaphanous cloth covering her full bosom upto the neck. The striped lower garment is the favourite skirt worn by these court ladies. The elaborate coiffure is of exceptional elegance, consisting of a rich gem-studded coronet. There is nothing to indicate that she is the maid-servant of the other one (Plate 19). She wears equally rich ornaments and even appears to play the lead role among this pair. Perhaps she is a reflection of the dark-skinned daughter of the god-king, princess Uppalavanna, seen in the company of her fair-complexioned sister, princess Bodhi (Plate 19), here immortalised by the painters of Sigiriya.



ඵලකය 5. ස්වාමිදුව හා සේවිකාව

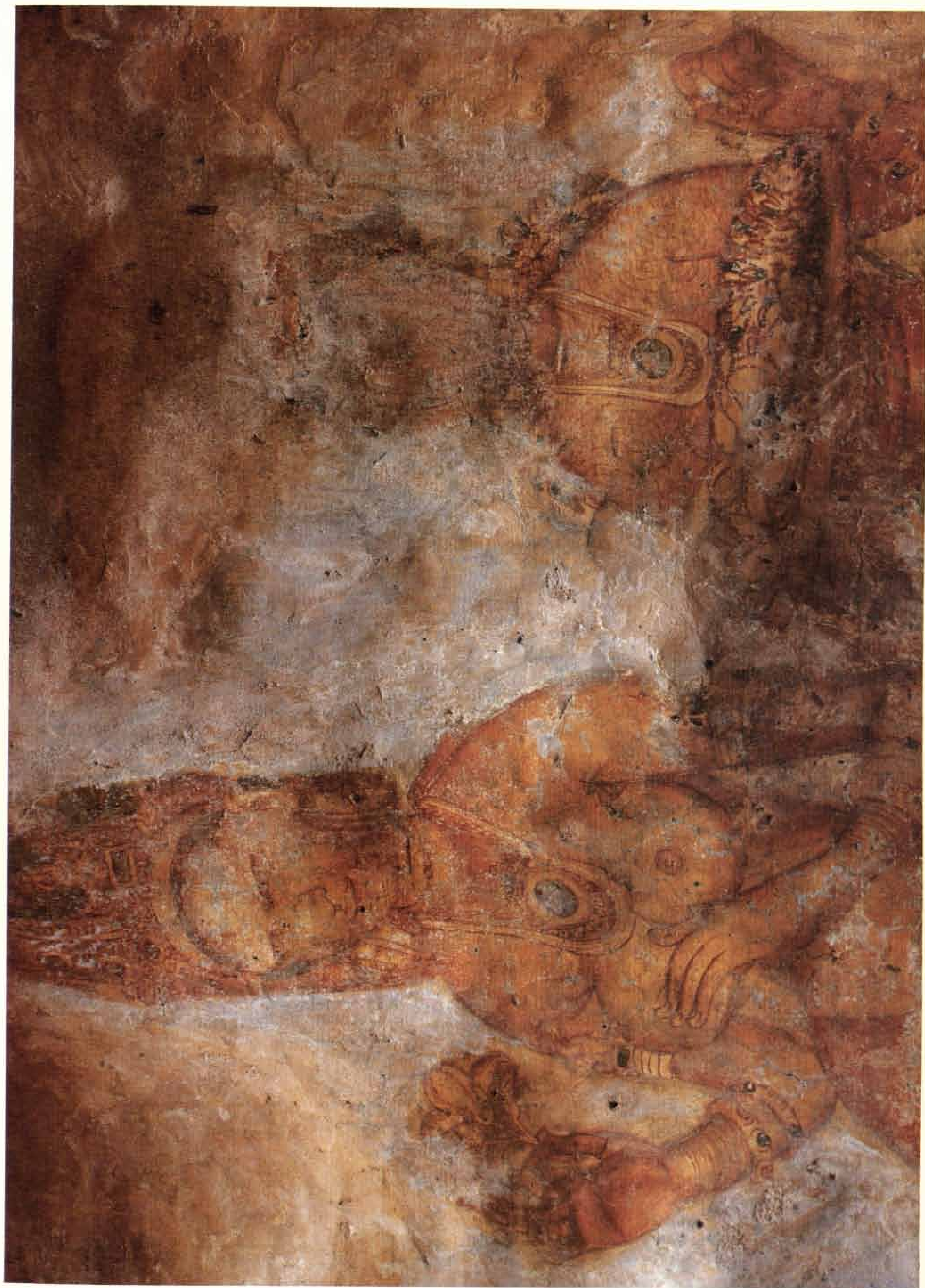
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

තුන්වන චිත්‍ර ඵලකයට සමාන්තර වන පරිදි ස්වාමිදුව හා සේවිකාව පෙනී සිටින අවස්ථාවකි. ස්වාමිදුව නග්න උඩුකය සහිතව පිළිබිඹු කොට ඇති සේ පෙනේ. සේවිකාව සියුම් රැළි රටාවක් සහිත දුහුල් කංචුකයක් ඇඳ සිටියි. ස්වාමිදුව සේවිකාව ගේ අතෙහි ඇති බඳුනෙන් සපු මල් කිනිත්තක් අතට ගත් මොහොතකි.

PLATE 5 – MISTRESS AND MAID

Rock-Face, Pockets A and B

Mistress and maid in a parallel pose to plate 3. The lady seems to be depicted bare-breasted, while the maid wears a thin bodice with a fine wavy pattern. The mistress has apparently just picked a sprig of sapu *flower from the tray in the hands of her maid.*



ඵලකය 6. සපු මල් කිනිත්තක් අතට ගත් රන්වන් ලිය

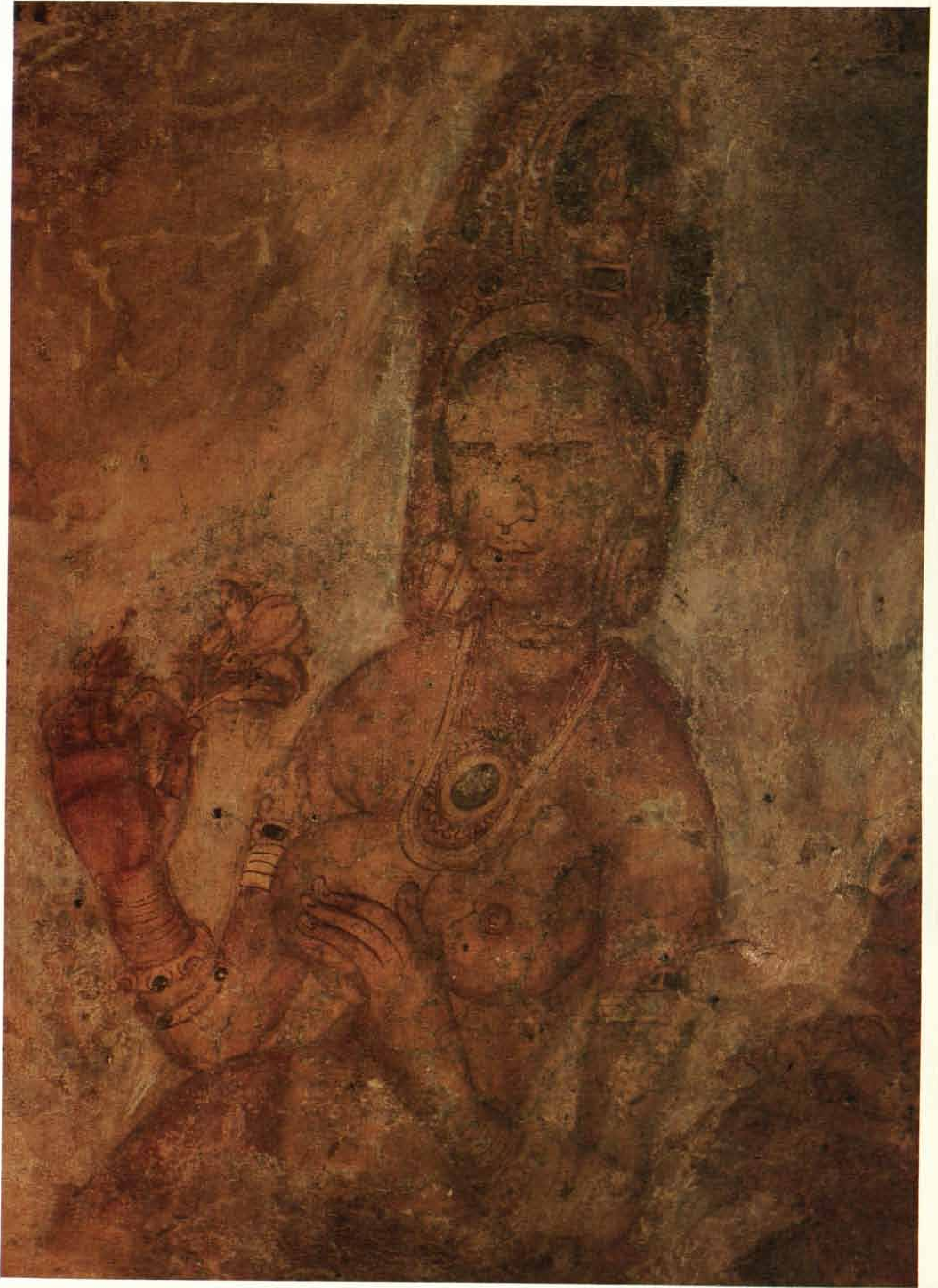
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

රන්වන් ලිය සපු මල් කිනිත්තක් අතට ගෙන සිටින ආකාරය පෙන්වන 5 වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තරයකි. පුළුල් හා පැත්තකට නෙරා ගිය ඇය ගේ නිතඹ පටු හා තදට වෙළුණු ඉගටිය එකිනෙක සියුම් ලෙසින් දක්වා ලයි. පිරිපුන් වටකුරු පයෝධරත් සමග ඉහත කී ලක්ෂණ ලලනා ලාලිත්‍යය උපරිම මට්ටමින් ප්‍රකාශ කරයි. එසේ වුවද, ඇයගේ බැල්ම දුක්බරවූත්, සිතුවිලි සහගතවූත් දර්ශනයකි. එමෙන්ම කාන්තාව පෙම්බර බවට වඩා තැන්පත් වූ බවක් පෙන්වයි. හසුරුවන ලද ඇගේ දෑත් මුළු චිත්‍රයටම සමබර තත්ත්වයක් උද කරයි.

PLATE 6 – GOLDEN LADY WITH A SPRIG OF *SAPU*

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of plate 5, showing the golden-coloured lady holding a sprig of sapu *bloom. Her broad and tilted hip contrasts with the narrow and taut waist; these together with the full round breasts, bring out the most expressive display of feminine grace. Her gaze, however, seems pensive and contemplative and the lady looks more serene rather than seductive. The selected position of her hands adds vital balance to the whole composition.*



10A–

ඵලකය 7. වළලු, ඇඟිලි සහ සපුමල් ඉත්තක්

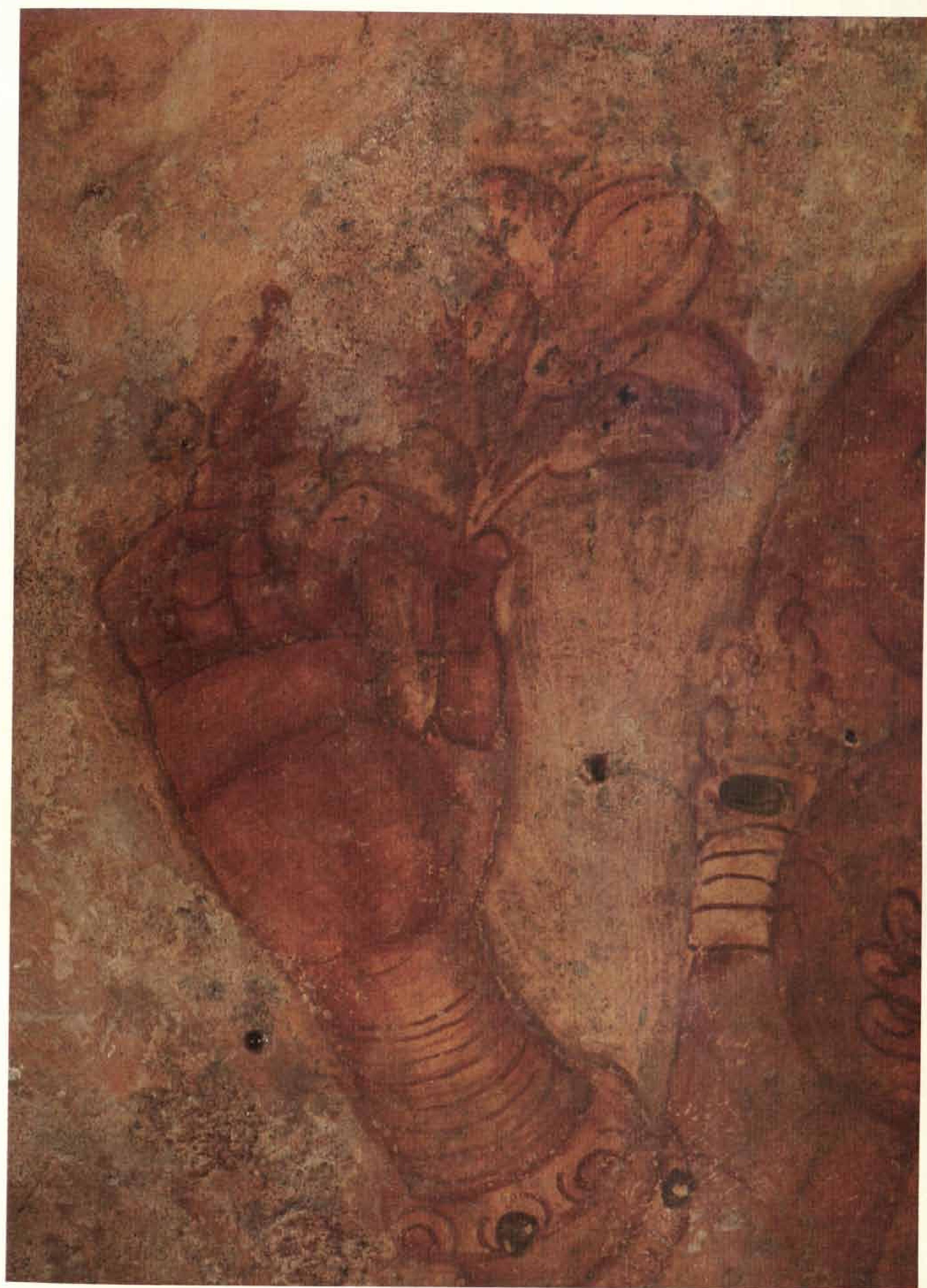
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

කැකුළු දෙකක් මැද පැත්තේ ඇති පිපුණු සපු මලකින් යුත් මල් කිනිත්තක් අල්ලා ගෙන ඇති දකුණු අත දක්වන 6 වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තරයකි. මලෙහි පෙනෙන විස්තර විභාග එහි නිවැරදි අනන්‍යතාව තහවුරු කරයි. තවද, සිතුවම සපු මලෙහි කදිම සුන්දරත්වය දැනුදු සීගිරි පරිසරය පිසාරා හමා යන සුළඟේ රැඳී ගත් සුවඳින් හඳුනන අයට නිරවශේෂයෙන් ඉදිරිපත් කොට ඇත. මල් කලඹ අල්ලා සිටින ආකාරය සීගිරි කතුන් විසින් විවිධාකාරයෙන් මල් අල්ලාගෙන සිටින ආකාරයන්ගෙන් එක් ක්‍රමයක් දක්වාලයි.

PLATE 7 – BANGLES, FINGERS AND A *SAPU* SPRIG

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of plate 6 showing the right hand holding the sprig consisting of a full-blown sapu *flower flanked by two buds. The details of the flower establish its unmistakable identity. The painting has, moreover, brought out in full the delicate beauty of this flower, reminding those who know it of its subtle scent which still seems to fill the air at Sigiriya. The floral bunch provides yet another pose to the manifold ways in which the blooms are held by the different ladies of the Sigiri Court.*



ඵලකය 8. දඟකාර බැල්මකින් යුත් කාන්තාව

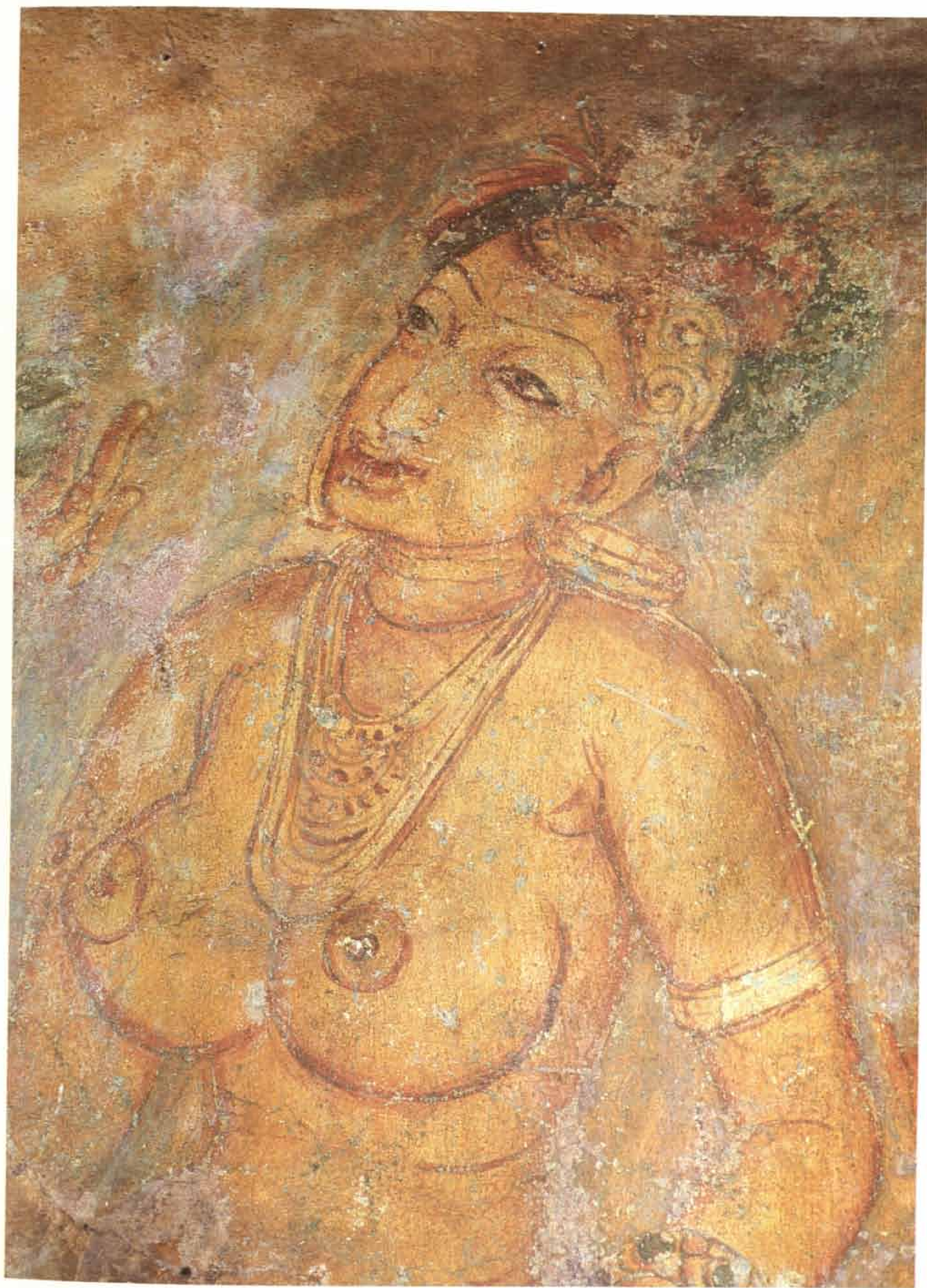
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

අහස් කුසට යොමු කර ගත් ඇස් හා ඇල කර ගත් හිසක් ඇති රන් වන් පැහැති ලියකි. ඇස්වල හා මුවෙහි දැක්වෙන රේඛා අතිශයින්ම භාවපූර්ණ ය. ඇගේ ඇඟිලිවල චලනයන් ආභරණවල විස්තර විශාලයන් වෙනත් මෙබඳු අවස්ථාවලට වඩා විවිධත්වයක් ගන්නා බව පෙනී යයි.

PLATE 8 – LADY WITH A WANTON LOOK

Rock-Face, Pockets A and B

A golden-hued damsel displaying an unusual pose with her head tilted and the eyes fixed towards a point in space. The lines of the eyes and the mouth are most expressive, while the movements of the fingers and the details of her ornaments appear to be more variegated than in all other cases.



ඵලකය 9. ඇඟිලි හා මල

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

යොවතියක් ඇය ගේ කෝමල හා සිහින් ඇඟිලි තුඩුවලින් සපු මලක් මෘදු ලෙස අල්ලා ගෙන සිටීම පෙන්වන අත් ඉරියව්වකි . මේ ඉරියව් දෙ වන චිත්‍ර ඵලකයේ නිරූපිත ඉරියව්වට ම සමාන වුව ද සපු මල් වැඩි ගණනක් දරා සිටින අනික් අතින් මෙය සමබර වෙයි.

PLATE 9 – FINGERS AND FLOWER

Rock-Face, Pockets A and B

A hand pose where a maiden tenderly holds a sapu *flower with her soft and slender fingers. The pose is very similar to the one illustrated in plate 2, but in this case it is balanced by the other hand bearing more* sapu *flowers.*



ඵලකය 10. අවානක් බඳු තෙරු පටක්

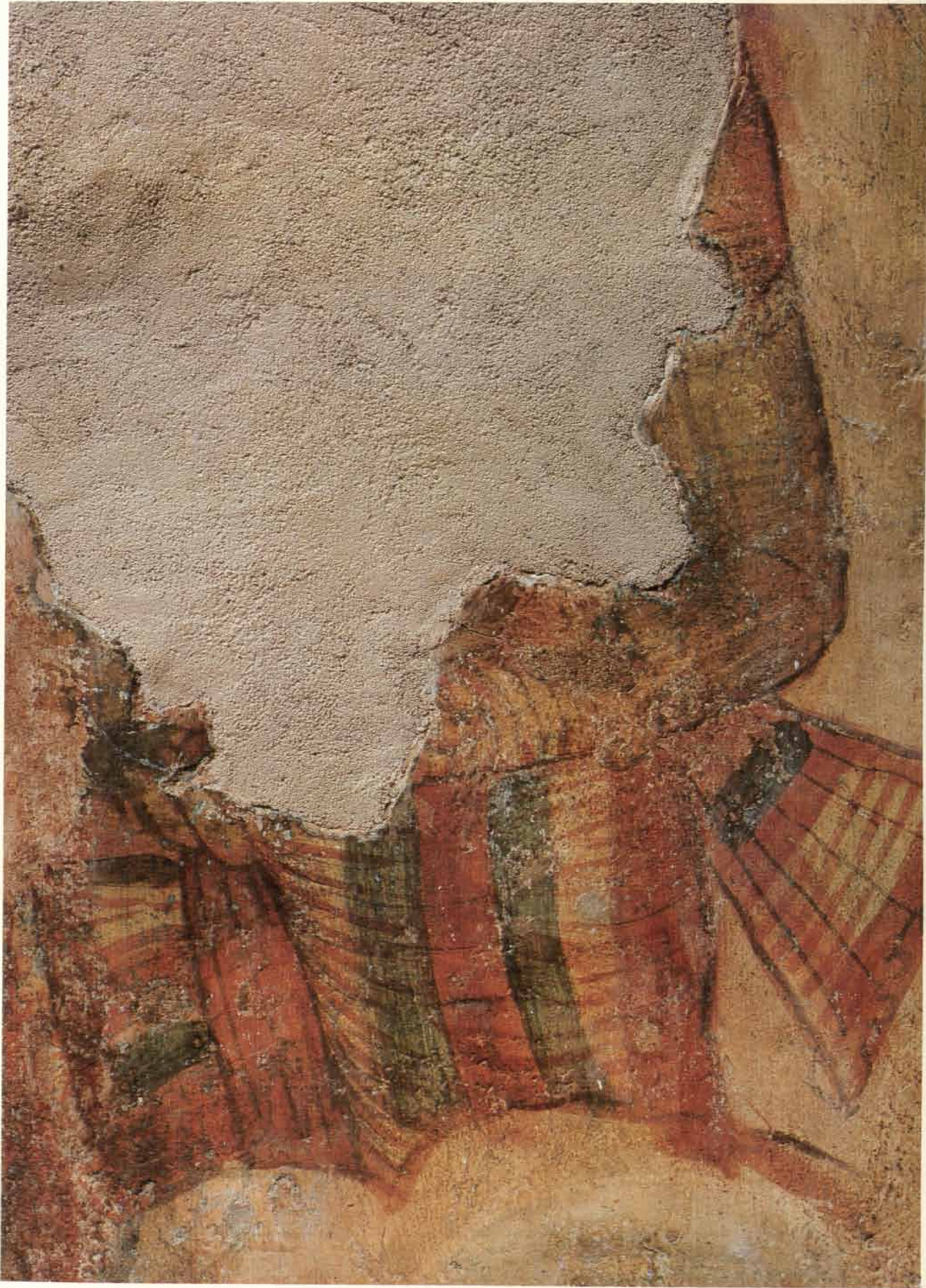
පර්වත පාෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

පිළී ඇරඹිලි රටාවේ විස්තර විකාශ පෙන්වන කළු වර්ණ යුවතිය ගේ යටි කය යි. සිරුරේ උඩ කොටස මෑත දී දුර්දාන්ත පුද්ගලයන් විසින් විනාශ කරනු ලැබී ය. වාටි නැමීම අවානක් ලෙස උකුලෙන් විහිදෙන ආකාරය පෙන්වන තදින් වෙළූ ඇඳුමක් ඇය ඇඳ ඇති බව පෙනෙයි. රතු, කොළ හා කහ වර්ණ උත්කෘෂ්ට කාන්තිමත්භාවය හා සැපි පෙනෙයි.

PLATE 10 – **FAN-LIKE SASH**

Rock-Face, Pockets A and B

The lower part of a dark-hued damsel showing the details of her cloth decoration. The upper part was destroyed by vandals in recent times. She seems to wear a tightly draped skirt, the end folds of which fall in a broad fan-like sash spreading out from the waist. The colours of red, green and yellow contrast with regal lustre.



11A

ඵලකය 11. **ඉඟටිය, අත් හා ළමැද**

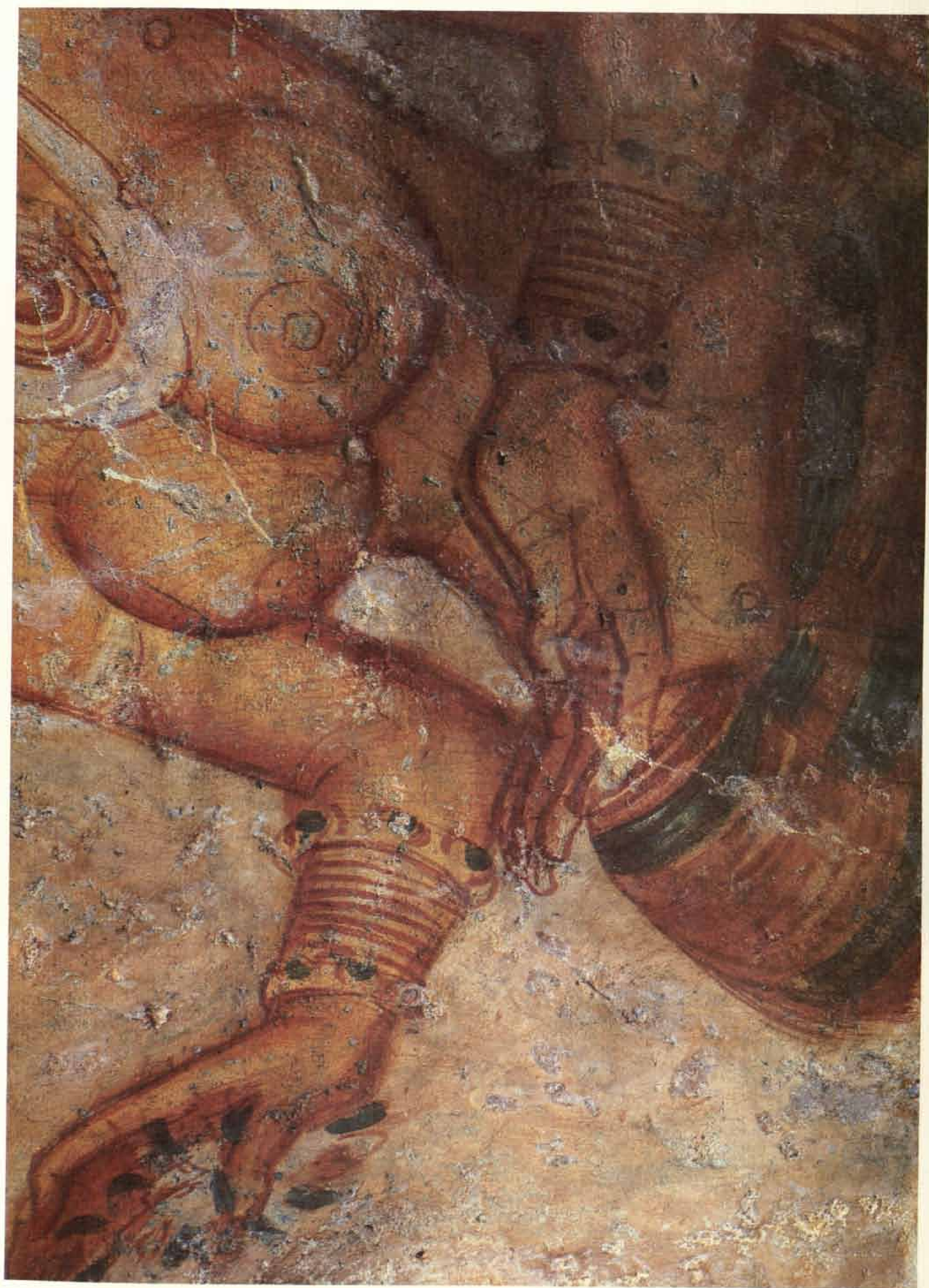
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

ඇලවූ සිරුරක් හා විශේෂිත අත් පිහිටුවීමක් සහිතව ඉතා රන්වන් පැහැති ලලනාවකගේ විස්තරයකි. දකුණු අතෙහි මල් පොකුරක් වෙයි. වැටෙන මල් අල්ලා ගැනීමට මෙන් ඇය උඩට හැරවූ අත්ල ඇතිව අනික් අත මදක් උස්සා ගෙන සිටියි. නිපුණ ලෙස වන වනා සියුම් රූපාකාර දිගේ අඳින ලද තෙලිතුඩු රේඛා ලාලිත්‍ය ආකෘතියක් සුනම්‍ය පරිමාවක් හා සුකුමාර බව පිළිබඳ මායාකාරී ඇඟවීමක් ඇති කරයි.

PLATE 11 – **WAIST, HANDS AND BOSOM**

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of a golden-hued lady with a leaning body and with a typical hand posture. The right hand holds a cluster of flowers while the other is slightly raised with the palm turned upwards as if to regulate the fall of flowers. The brush-strokes applied expertly and swiftly along the subtle contour-lines give such gracious form, a pliable volume and an illusion of softness.



ඵලකය 12. කටාක්ෂ නිරීක්ෂණයක්

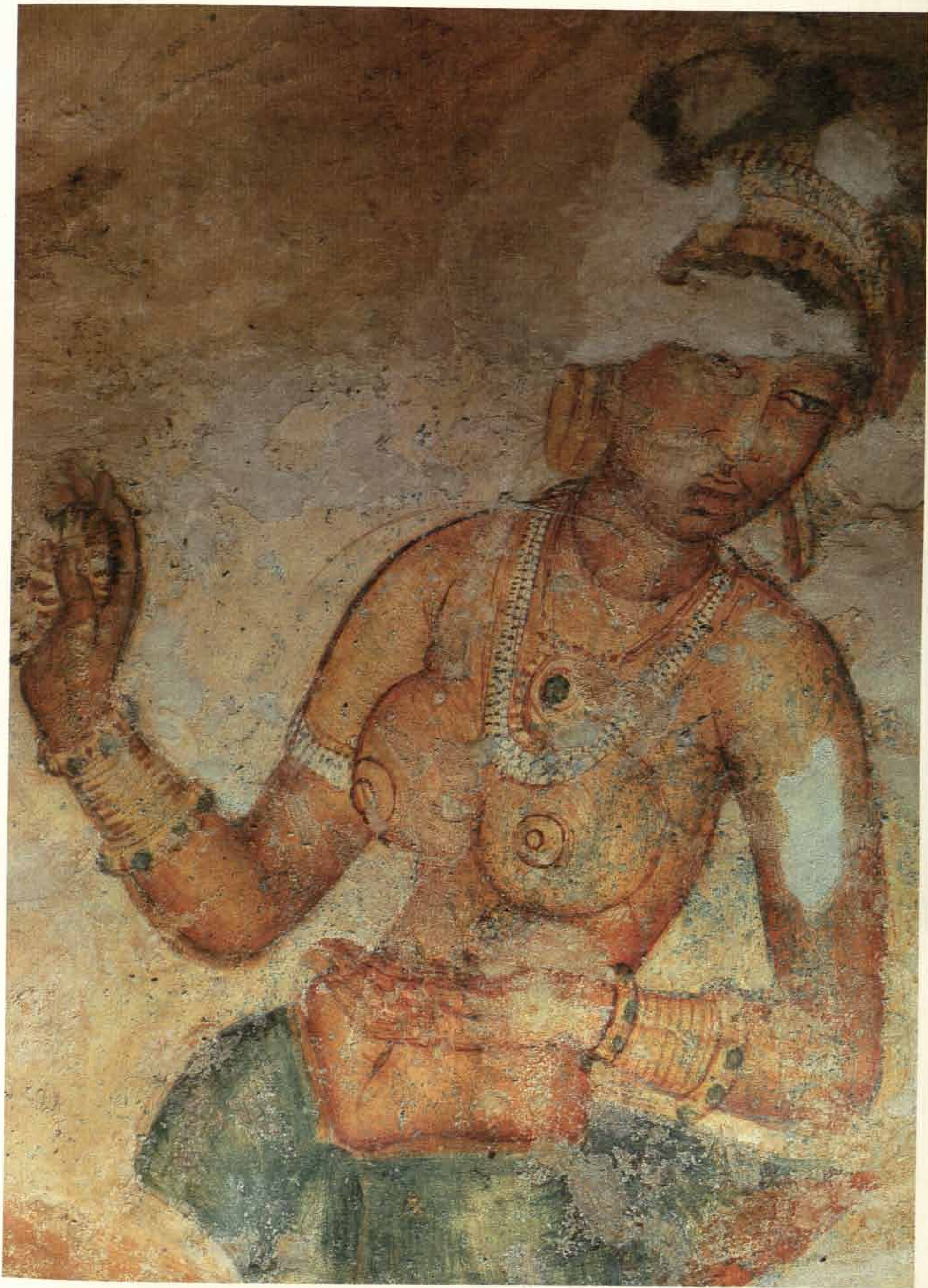
පර්වත පාර්ශ්වය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

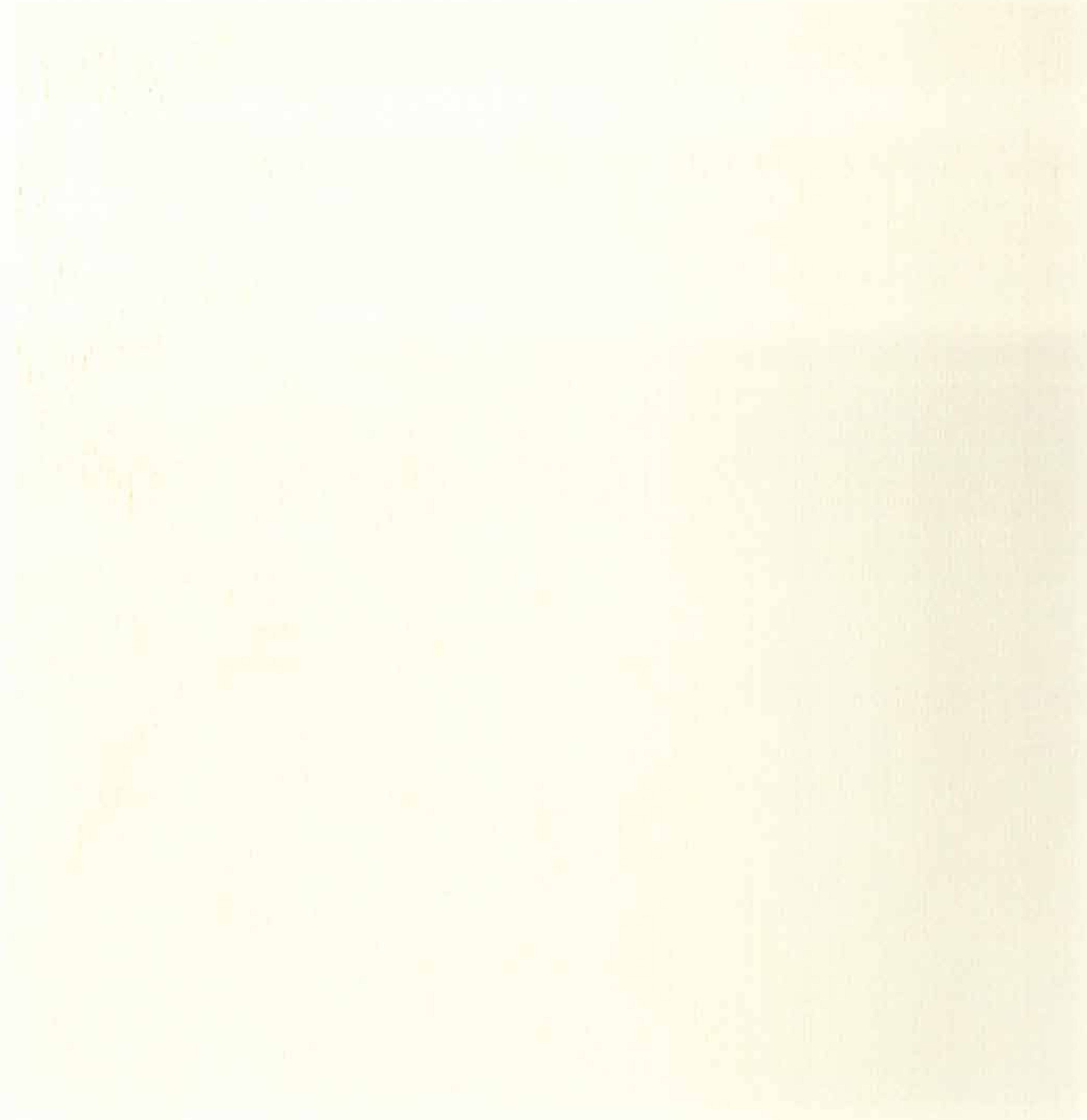
රන්වන් පැහැති ලලනාව ගේ විශේෂිත අත් පිහිටුවීම සහිත විමසිලිමත් බැල්මකි. මනා හැඩයෙන් යුත් දේහය ඉදිරිපසට හැරී තිබියදී ම පිටුපස බලන රූපයේ රිද්මයානුකූල ඉරියව්වේ අමුතුම සිරියක් පෙනේ. ඇය පැලඳි රන් අබරණ හා මුතු පටවල් පිරිපුන් පියයුරුවල ඇසුර ලැබීමට තරඟ වදියි. දිගු බාහුවල පේළියට ඇති පළල් වළලු අනායන් විසින් පළඳිනු ලබන ඒවාම වුවද විශේෂඥ වර්ණ ගැන්වීම හේතු කොට ගෙන මෙහි අමුතු ම ජවලනයක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. ලලනාව විනිවිද පෙනෙන්නා වූත් මනා නිමාවකින් යෙදියා වූත් චෝලියක් ඇද සිටියි. මල් හා යාන පතුවලින් මුහුලස අලංකාර වී තිබේ. චිත්‍ර ශිල්පියා ගේ මුල් කටු සටහනේ රේඛා කීපයක් කාන්තාවන් ගේ දකුණු උරහිසටත් වම් අත කුදුරිනුත් වෙයි.

PLATE 12 – OBLIQUE LOOK

Rock-Face, Pockets A and B

The questioning glance of the golden-hued damsel, with characteristic hand positions. The subtle swing of the figure looking back, with the shapely body still turned to the fore adding unusual charm to this rhythmic pose. Her jewellery and pearls compete to fall over the bosom of perfect form. The broad sets of wristlets lining the long arms are the same as those worn by others, but here display an unusual glow due to the expert touches of colour. The lady wears a transparent and fine-textured bodice and head-ornaments made of leaves and flowers. A few lines, representing the primary sketch of the artist, can be seen above her right shoulder and near her left arm.





ඵලකය 13. සිතුවිල්ලෙහි නිමග්න වූ කාන්තාව

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

දකුණු අතින් මල් පොකුරක් ගෙන සාමාන්‍ය පිළිවෙළට වම් අත සිරුර ඉදිරි පසින් තබා ගෙන ඉන්නා වූ සෑදු සිහින් සිරුරැති ළලනාවකි. ඇගේ මුහුලස සරසන මල්වැල් දෙ උර දෙසින් වැටී උරහිස් පළඳනාවක් ලෙස උරහිස් වසාගෙන සිටී. ළමැද මතුයෙහි ඇඳි තනපට විනිවිද පෙනෙන රතු කංචුකය තුළින් දිස්වේ. වම් උකුල දෙසින් විහිදෙන පළල් කෙරුපටක් සහිත තනි පාට ඝටිකය ඇඳුම් ඉණවියෙන් කොටසක් වසාලයි.

PLATE 13 – **THOUGHTFUL ONE**

Rock-Face, Pockets A and B

A slender lady with slender stature holding a cluster of flowers in her right hand, while the left is stretched across her body in the usual manner. The flowers ornamenting her hair fall over both shoulders covering them like epaulettes. The breast-band worn around the bosom is seen through the diaphanous red blouse. A monochromed skirt covers a part of the waist, with a broad sash flying off the left hip.



ඵලකය 14. මල් හා නාරී දේහය

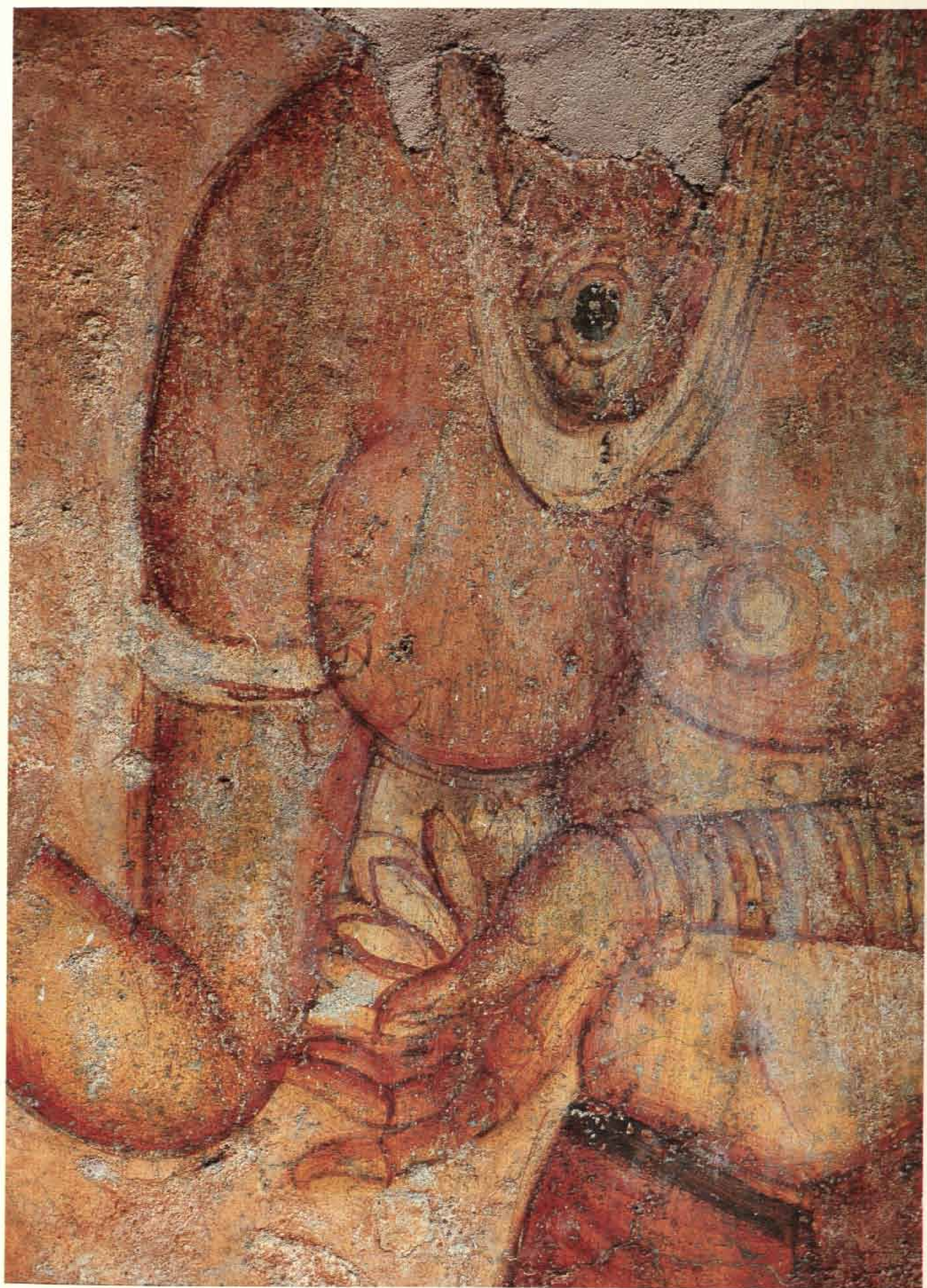
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

රන් වන් පැහැති නාරී දේහයේ විශාල වටකුරු පයෝධරත් උන්නත තනපුඩුත් විනිවිද පෙනෙන ඇඳුම තුළින් දිස් වේ. වම් අත්ලෙහි සියුමැලි සපු මලක් පරිස්සමෙන් රඳවා ගෙන තිබේ. විශාල ප්‍රමාණයේ මැණිකක් මැදට ඇල්ලූ ලොකු හා බර තාලිය ගෙල, ළපැත්ත, හා දෙබාහුව සරසන සැහැල්ලු මුතුවැල් පොටවල් සමග සැසඳෙයි. මේවායේ සංයුතියෙන් නිමැවෙන සරල එහෙත් විශිෂ්ට සංකලනය නාරී දේහයේ සුන්දරත්වය හා පරිණත සම්පත්තිය දිගුණු තියුණු කරයි.

PLATE 14 – FLOWERS AND FEMALE FORM

Rock-Face, Pockets A and B

The golden-hued body has large round breasts and prominent nipples that show through the diaphanous cover. The left hand holds gently a delicate sapu *flower in the palm. The large and heavy* thali *sporting an outsized central gem contrast with the soft strings of pearls decorating the neck, chest and the arms. These together constitute a simple and yet grand combination that enhances the beauty and richness of the feminine form.*



ඵලකය 15. දිප්තිමත් ඇස් හා එසැවුණ ඇස් බැමි

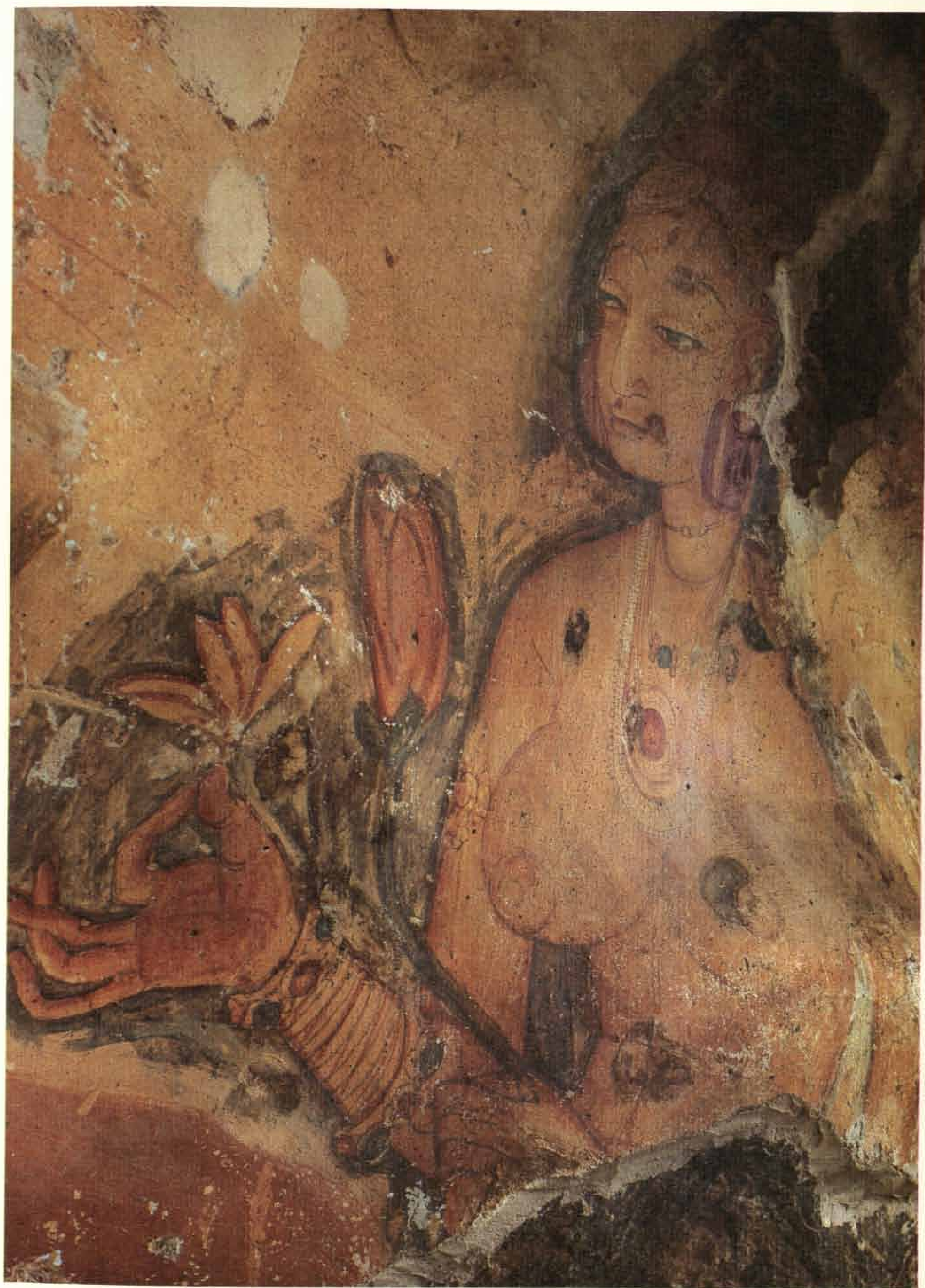
පර්වත පාර්ශ්වය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

දුර්දාන්ත පුද්ගලයන් විසින් කරන ලද විනාශයට ගොදුරු නො වූ සිතුවම්වලින් එකකි. මදක් ඇල වූ මුහුණක් හා පියුම් පෙති වැනි දිගු නිල් දෑස් ඇති සපු මලක් එහි නටුවෙන් සෝම්‍ය ලෙස අල්ලාගෙන සිටින රූපය අහස දෙස බලාගත් ලෙස දක්නට ලැබේ. එසවී ඇති ඇස් බැමි වැඩිමනත් වැඩි ආටෝපයක් පිළිබිඹු කළ ද පෙනුම නැණ්පත් හා උදාර බවෙන් අනූනව පවතියි. තද වර්ණාලේපයක් දේහය වටා ගැල්වීමෙන් එහි සියුමැලි රූපාකාරය දර්ශනයට යොමුකර තිබේ. ආලෝකය හා ජීවය ඇතිවාක් මෙන් රූපය පර්වත පටලයේ ඈත කොනෙක මෙසේ ජීවලනය වෙයි.

PLATE 15 – GLOWING EYES AND RAISED BROWS

Rock-Face, Pockets A and B

One of the paintings that escaped the recent despoilation by vandals. The figure with a slightly tilted face and with long and lotus-petalled green eyes is seen gazing into space, elegantly holding a sapu *flower by its stalk. The raised eyebrows reflect a rather exaggerated upper lid but the expression is still calm and dignified. The soft contours of the body have been visually picked up by the application of a dark colour around the form. The figure thus glows, as if with inner light and life, in a remote corner of the rock pocket.*



ඵලකය 16. **ඈත බැල්මක්**

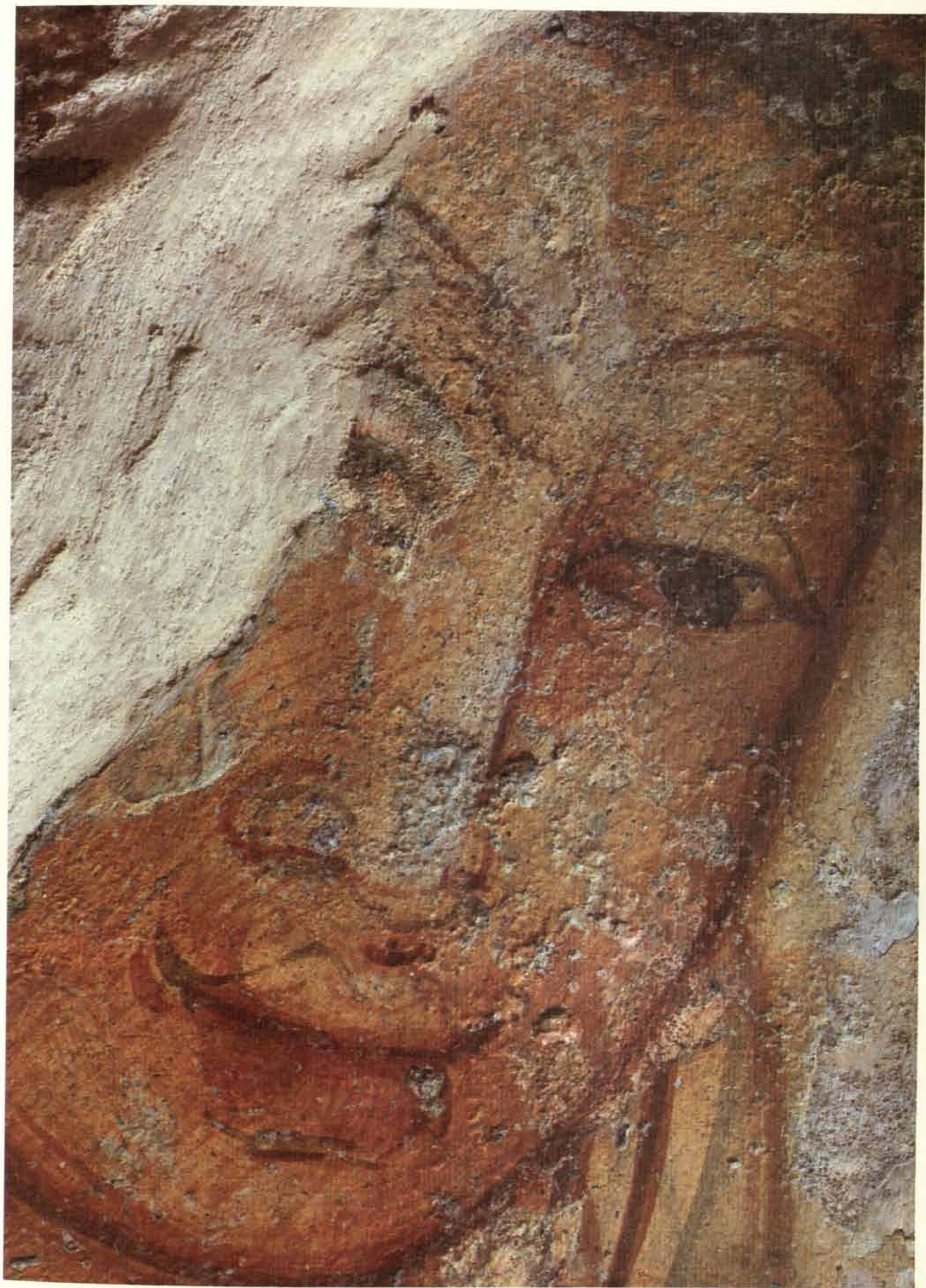
පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

ආවේණික සම්භාව්‍ය ලක්ෂණ ගෙන හැර දක්වන රන් වන් පැහැයෙන් හෙබි ලලනාවක ගේ අණ්ඩාකාර මුහුණ, දිගු හා උස් නාසය, පියුම් පෙති බඳු දෑස්, ඉහළට නැමුණු දෙතොල් එම යුගයේ ශිල්පීන් ලබා තිබුණු අති විශිෂ්ට නෛපුණ්‍යය ප්‍රකාශ කෙරෙන අන්දමින් නිම කරනු ලැබ ඇත.

PLATE 16 – **DISTANT LOOK**

Rock-Face, Pockets A and B

The face of a golden-hued lady displaying characteristic classical features. The oval face, with long and highbridged nose, eyes like lotus petals and curved-up lips is executed in a masterly manner which speaks of the high excellence achieved by the artists of that age.



ඵලකය 17. තලතුනා කාන්තාව

පර්වත පෘෂ්ඨය. ඒ සහ බී ලෙන් පටල

වැඩිහිටි කාන්තාවක ගේ හිසෙහි අංශ දර්ශනයකි. ශරීරය සම්පූර්ණයෙන්ම විනාශ වී තිබේ. ලොකුවට සිටින සේ රේද පටියකින් ගැට ගසා කොණ්ඩය සකස් කර ඇත. මුහුණේ අංගපසඟ තිමැවුම කැපී පෙනෙන ලෙස සමබර වීමට හේතුවන ආකාරයේ කඩුක්කන් ද පැළඳ සිටියි. සීගිරියේ පරිචාරක කාන්තාවන් අතර වැඩිහිටිම ස්ත්‍රිය මේ රූපය පිළිබිඹු කරයි. ඇගේ කර්කශ හා පරිණත පෙනුම ඇයට දෙව් රජුගේ අන්තඃපුරයේ පරිපාලිකාව ලෙස සේවය කිරීමට සුදුසුකම් සපුරාලයි.

PLATE 17 – MATURE LADY

Rock-Face, Pockets A and B

The head of an aged lady in profile. The body is completely destroyed. The coiffure is arranged in a large bun tied with a ribbon. She wears a giant earring which balances the composition of the facial features in a striking manner. The figure represents the eldest among the maidens at Sigiriya. Her serious and mature look qualifies her to function as the duenna in the harem of the god-king.



13–

ඵලකය 18. ඇඟිලි හා මල්

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

සීගිරියේ දක්නට ඇති තවත් මල් අතට ගන්නා ආකාරයකි. දඟ වැටුණු සේද පටියකින් එකට බඳිනා ලද මල් පොකුරක් ගෙන සිටින අත පමණක් පෙන්වන 17 වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තාරයකි. කුලඟනා කාන්තාවගේ මුහුණේ දැඩි පෙනුම මෙන් ම ඇඟිලිත් දැඩි ය.

PLATE 18 – **FINGERS AND FLOWERS**

Rock-Face, Pockets A and B

Another way of holding flowers at Sigiriya. A detail of plate 17, showing only the hand holding a cluster of flowers tied together with a curling ribbon. The fingers are as stiff as the expression on the face of the grand lady.



13A

ඵලකය 19. රන් වන් පැහැයෙන් යුත් ඡවිය

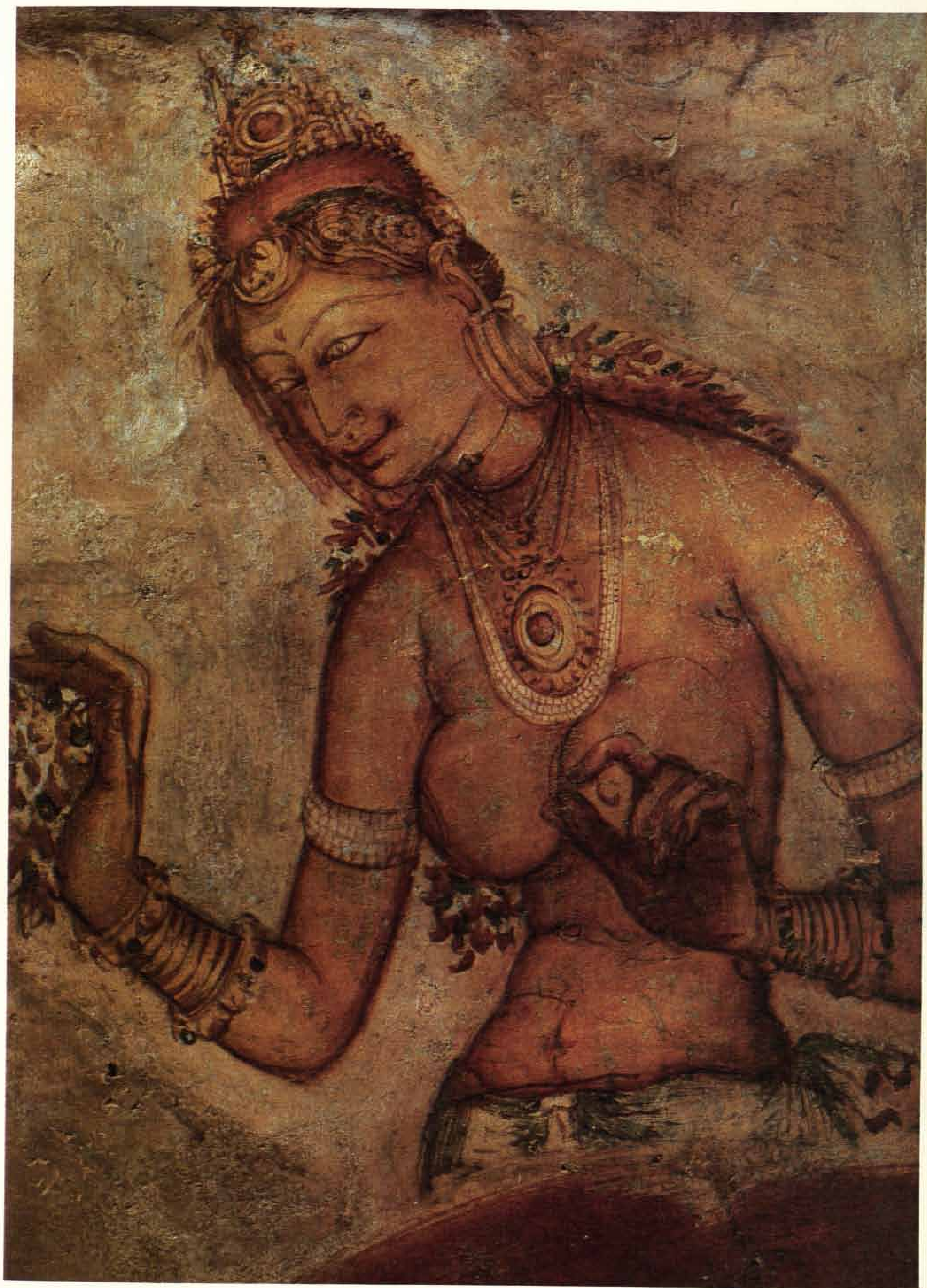
පර්වත පාර්ශ්වය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

4 වන චිත්‍ර ඵලකයේ හමු වූ කාලවර්ණ යොවතිය ගේ මේ සහකාරිය 24 වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තර කරනු ලබන සීගිරි දෙව් රජු ගේ දියණිය හා උප්පලවණ්ණා ගේ සොහොයුරිය වන බෝධි රජ කුමරිය මූර්තිමත් කළ පිළිබිඹුවක් විය හැකි ය. දකුණු අතින් මල් පොකුරක් ගෙන සිටින ඇය පහළ සිටින අමුත්තන්ට දිය ඉසීම සඳහා උසස්ම මල් අතුරෙන් තීත් ගන්නා ම මල තෝරා ගැනීමට අනික් අතේ ඇඟිලි එක්සාරා ලාලිත්‍යයකින් දක්වයි.

PLATE. 19 – GOLD-LIKE SKIN

Rock-Face, Pockets A and B

This golden-skinned companion of the dark-hued maiden in plate 4 may have been an idealised image of the royal princess Bodhi, the sister of Uppalavanna and the daughter of the god-king of Sigiriya as described in plate 24. Holding a cluster of flowers in her right hand, the damsel delicately raises the fingers of the other as if to select the choicest of all beautiful flowers to spray the visitors below.



ඵලකය 20. ස්වාමිදුව හා සේවිකාව

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

සීගිරි බිතුසිතුවම් අතර ඉතාමත් චමත්කාර යුගල කාන්තා රූපවලින් එකක් මෙය විය හැකි ය. විශේෂයෙන් මේ යුගල සිතුවම කලා රසිකයන් සහ පොදු නරඹන්නන් යන දෙපක්ෂයේ ම අවධානය යොමු කරවා ගෙන ඇත. රන්වන් පැහැති ලලනා රූපය රතු උපුල් මලක් දෑතින්ම පුබුදුවමින් සිටින අවස්ථාව පරිපූර්ණ අංශ පෙනුමකින් දක්වේ. චිත්තාකර්ෂණීය බැල්ම, තකුළුවා ගත් දෙ තොල, කඩා හැලෙන උරහිස්, උන්නත පයෝධර හා ලතා බඳු බාහු යුගල යන මෙයින් ඇගේ ඉරියව්ව නිමැවෙයි. ධම්මිල්ලය හා රන් ආභරණ, ඇඳුම් හා අංග රචනාව ඇගේ කෝමලත්වය හා ප්‍රියංකරතාවය පරයා සිටී. අතීතයේ සීගිරි නැරඹූ රසිකයන් විසින් උත්කර්ෂයෙන් වර්ණනා කරනු ලැබූවන් අතර ඇය එක් තැනැත්තියක වන්නට ඇත. මල් බඳුනක් ගෙන ඇය පසුපස ගමන් ගන්නා මෙහෙකාරිය ලජ්ජාශීලී ලෙස බිමට යොමු කළ නෙත් ඇතිව සිටියි. ඇගේ රූපය ද නිපුණ ශිල්පියකු ගේ කෘතියකට විශේෂිත නෛසර්ගික සියුම් සෞන්දර්යයක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. කොණ්ඩ විලාසිතාවකට සකස් වූ ඇගේ මුහුදුන මිණිකැට එබ වූ මකුටයකින් සුළු ගැන්වේ. ඇයගේ වර්ණවත් තනපට බැබළෙනු විනිවිද යන කංචුකය තුළින් දිස්වෙයි.

PLATE 20 – MISTRESS AND MAID

Rock-Face, Pockets A and B

Perhaps one of the most beautiful pairs of ladies among the Sigiriya murals. This pair in particular has attracted the attention of both the connoisseur and the average visitor. The golden figure is shown in perfect profile in the act of opening the petals of a red lily using both hands. She holds her pose with a seductive glance, turned-up lips, drooping shoulders, prominent breasts and with creeper-like arms. Her coiffure and jewellery, her clothes and make-up, are but comely features unsurpassed by her grace and beauty. She must have been among those so vividly described by the visitors to the rock in ancient times. The maid following her is carrying a tray of flowers, glancing down in a modest manner. But her figure also displays intrinsic aesthetic finess, typical of the work of a master. Her hair is arranged in bun-like fashion, topped by a jewelled tiara. Her colourful breast-band shines brightly through the diaphanous blouse.



ඵලකය 21. අත් ඉරියව්ව ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම

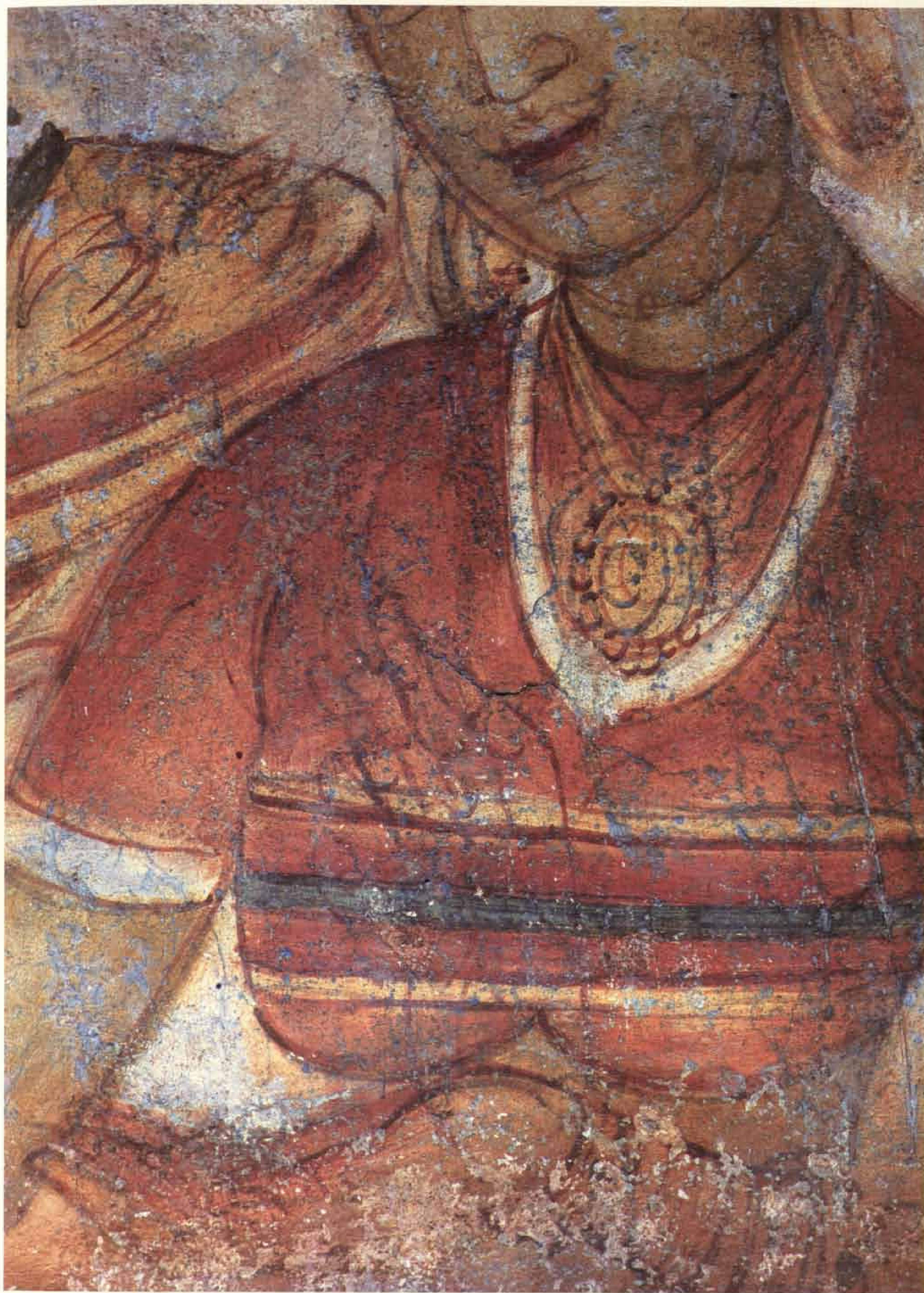
පර්වත පාෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

අත පිහිට වූ ඉරියව්ව නිවැරදි කළ හැටි පෙන්වන 20 වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තර විභාගයකි. උරහිස් මට්ටමට තිබෙන මල් වට්ටිය අල්ලා ගෙන තිබෙන අත හා ගැලපෙන පරිදි වඩා හොඳ සමබර බවක් චිත්‍ර රචනාවට ආරෝපණය කිරීම සඳහා චිත්‍ර ශිල්පියා මුලින් අත පිහිට වූ ඉරියව්ව පසුව සංශෝධනය කළ බවක් පෙනේ. එසේ වුවද, ඇඹිල්ලකින් කරන ලද මෙම වෙනස නිසා අනවශ්‍ය රේඛා මකාලීමට චිත්‍ර ශිල්පියා වෙහෙස ගෙන නොමැත. මුල් සැලැස්ම නො පෙනෙන බැවින් ඒ මත තනපට සහ රතු හැට්ටය ඇඳ ඇත.

PLATE 21 – CORRECTION OF HAND-POSE

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of plate 20 showing a correction of the hand-pose. The artist seems to have changed the hand-pose, to achieve a better balance in composition with the other that is holding the flower tray at shoulder level. However, in making this instant change he had made no attempt to remove the rejected lines and instead painted the breast-band and the red blouse over the trace of the old sketch, which in any event, cannot be seen from a distance.



ඵලකය 22. ඇඟිලි සහ මල්

පර්වත පාෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

වමතින් ගත් මානෙල් මල අනිත් අතින් පුබුදු කරවනු ලැබීමේ අවස්ථාව පෙන්වන 20 වන චිත්‍ර ඵලකයේ විස්තරයකි. සිතුවම අලංකාර චිත්‍ර රචනාවක් මතු නොව, වර්ණ ලක්‍ෂණ සහිත පළල් කෙලිතුඩු රේඛා සම්භාව්‍ය ශිල්ප ක්‍රමයක් සෞන්දර්යාත්මක වස්ත්‍රයක් බවට වියා ලීමේ පළපුරුදු නිර්මාණයක් සිහියට නංවයි.

PLATE 22 – FINGERS AND FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of plate 20 showing a lily held in the left hand while it is being opened with the other. Apart from the beautiful composition, the broad brush-strokes infused with tonal quality suggest the creation of a skilled hand used to weaving classical techniques into an aesthetic fabric.



ඵලකය 23. පා උස්සා සිටින කාන්තාව

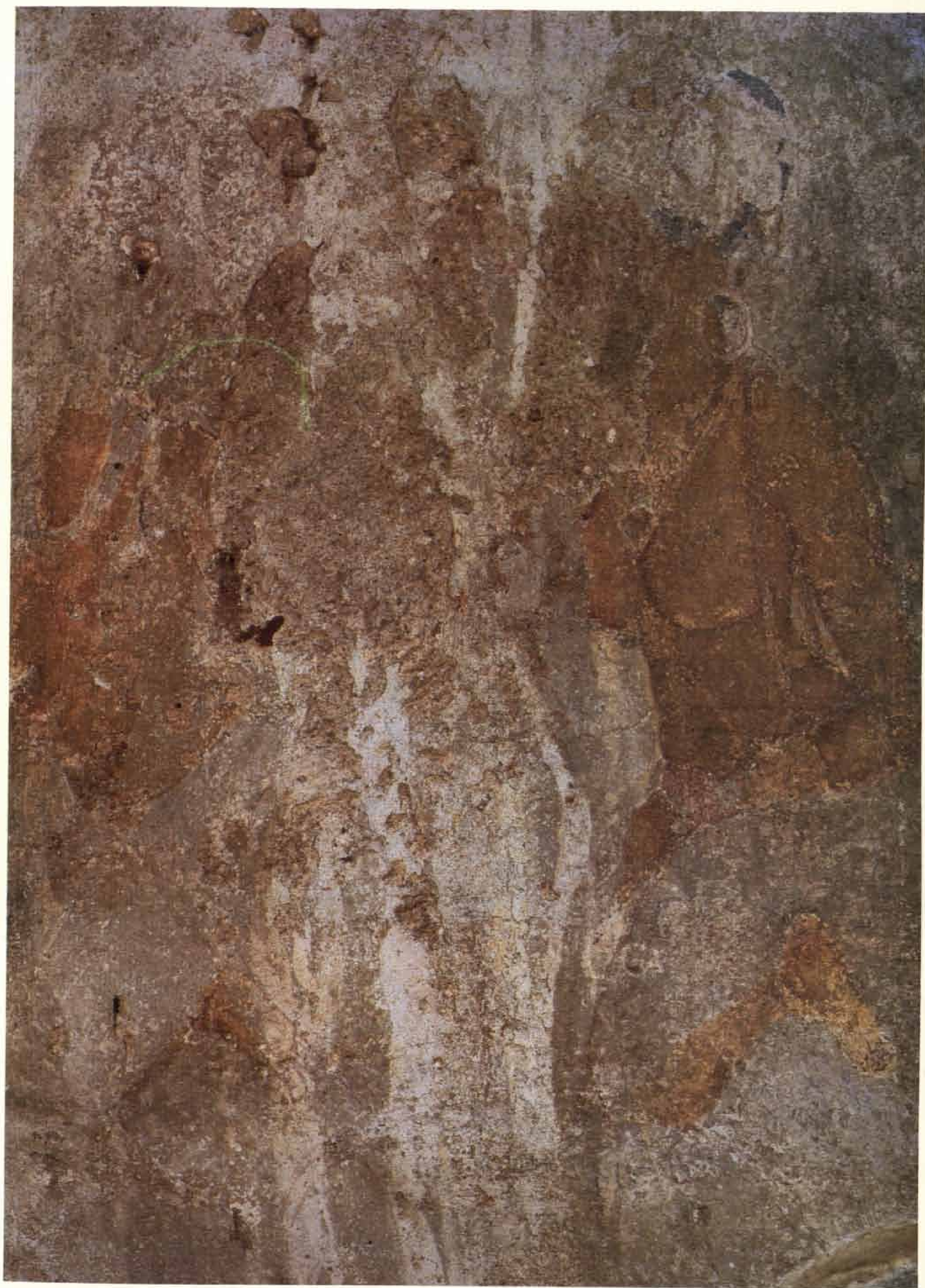
ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

දණහිස ළඟින් දෙපා නමාගෙන මුළු සිරුරම ප්‍රදර්ශනය වන අයුරින් පාවෙන ඉරියව්වකින් ගුවන් ගැබෙහි සිටින ළලනාවක් දක්වන හොඳින් ආරක්‍ෂා වී තිබෙන චිත්‍රයකි. හැඩවැඩ දේහය ප්‍රදර්ශනය කරන සිහින් ඉඟටියට ප්‍රතිවිරුද්ධ පීන පයෝධර පස් වන සියවසේ සීගිරි සිතුවම් ඇඳුරන් ගේ සම්භාව්‍ය චිත්‍ර ශෛලිය අදත් ප්‍රතිරාවය කරයි. එ සේ වුව ද ශරීරාවයවවල විශේෂයෙන් අත්වල පරිමාණ පැරණි සම්ප්‍රදාය පරිහානියට පත් වෙමින් පවතින ලක්‍ෂණ පෙන්වයි. පසු කලක එකතු වූ ප්‍රසියානු නිල් වර්ණය සහිත වූ වර්ණ සංයෝජනය මුල් යුගයේ වර්ණ සංයෝජනයට අනුරූප වෙයි.

PLATE 23 – LADY WITH RAISED FEET

Inner Ceiling – Cave No. 7

The best preserved painting of an airbound maiden displaying almost the whole body, with the legs bent at the knees, in the pose of flying. The shapely body displays full breasts in contrast to the slender waist, a style that still echoes the classical idiom of the Sigiriya masters of the fifth century. However, the proportions of the limbs and especially the arms, show the waning features of the older tradition. The colour scheme conforms to that of the earlier period, with the addition of Prussian blue.



ඵලකය 24. පියාඹන අප්සරාව

ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

ශරීරයේ රූපාකෘතිය, අත් පිහිටුවීම, වර්ණ සංයෝජනය, ආදි ලක්ෂණවලින් පස්වන සියවසේ සිතුවම් හා අත්‍යන්ත සාම්‍යයක් දරන පියාඹන අප්සරාවකි. කෙටි යටි කය ඇඳුමින් සමකාලීන ඇඳුම් ක්‍රමයේ දුර්ලභ අවස්ථාවක් පෙන්නුම් කරයි.

PLATE 24 – **FLYING NYMPH**

Inner Ceiling – Cave No. 7

A flying nymph who bears a great similarity to the fifth century paintings on the rock in the formulation of the body contours, the hand positions and in the colour scheme. The figure records a rare phenomenon in the mode of the dress, in displaying a short lower garment.



ඵලකය 25. නිල වර්ණ අප්සරාවෝ

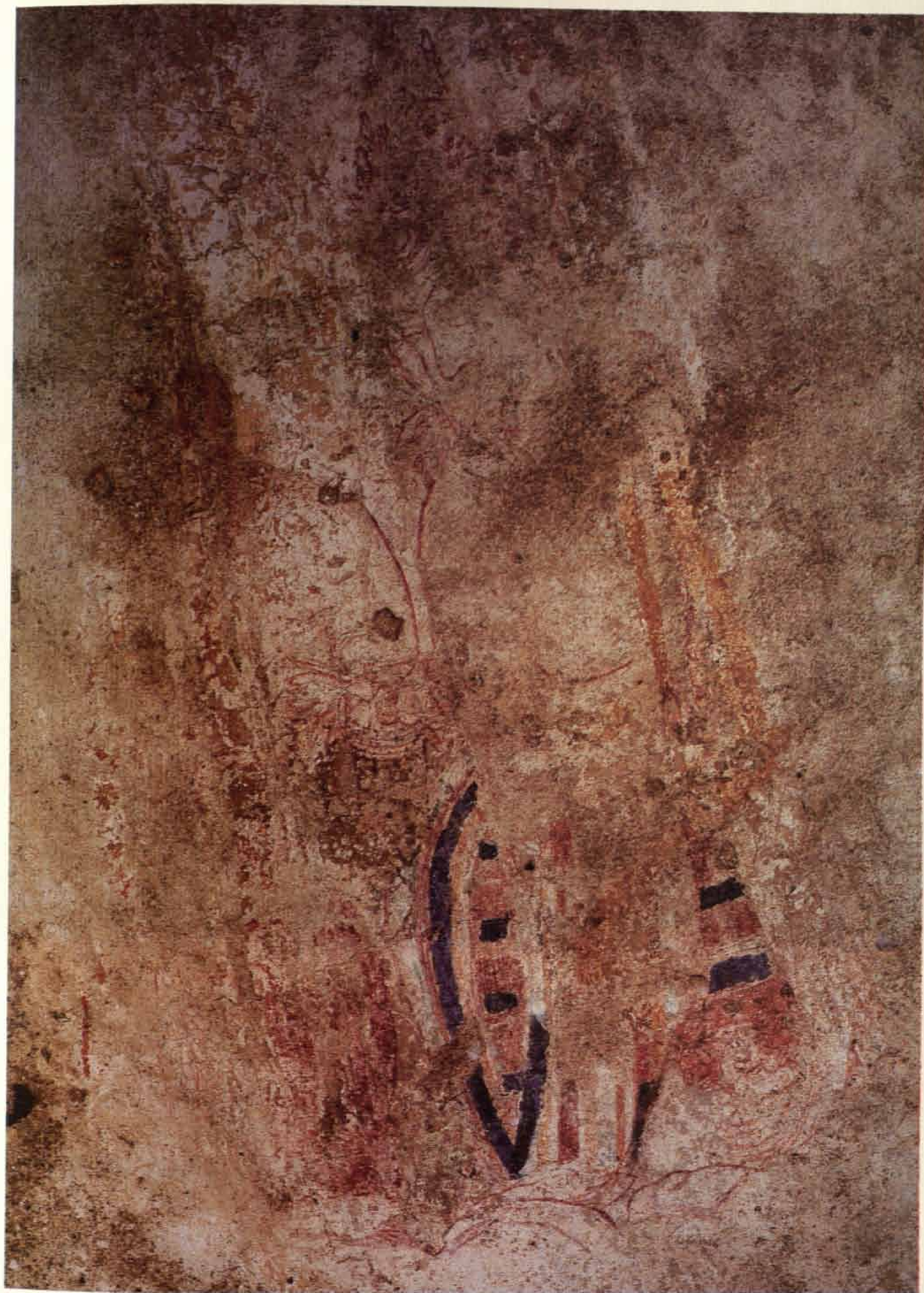
ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

ඉරි වැටුන ඇඳුමක් ඇඳ සිටින අප්සරාවක ගේ යටිකයේ කොටස් පෙන්වන සලකුණු මෙහි වෙයි. මේ සිතුවමේ ඇති පැහැදිලි ලක්ෂණය නම් පර්වත පෘෂ්ඨයේ චිත්‍ර පන්තියේ යොද ගනු නොලැබූ ප්‍රසියානු නිල් වර්ණය යි.

PLATE 25 – **CELESTIALS IN BLUE**

Inner Ceiling – Cave No. 7

Some traces of celestial women showing lower limbs covered in a striped skirt. The most significant feature in this painting is the presence of a dark Prussian blue pigment, which colour is not used in the main series on the face of the rock.



ඵලකය 26. පියාඹන අප්සරාව

ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

පියාඹන ඉරියව්වකින් අහස් ගැබේ සිටින එක් කාන්තාවක් නිරූපණය කිරීමකි. පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඉහළ චිත්‍රවල දක්නට නැති යටි කය ශරීරාවයව ශේෂ ද මෙහි දක්නට ලැබේ.

PLATE 26 – **FLYING NYMPH**

Inner Ceiling – Cave No. 7

One of the women shown in the attitude of flying in space. Unlike the paintings on the upper rock face, this figure shows traces of the lower limbs as well.



15A

ඵලකය 27. යුවතිය හා මල්

ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

ඉහළ පර්වත පෘෂ්ඨයේ සිතුවමකට තරමක් දුරට සමාන එහෙත් ශිල්පීය ගුණයෙන් හීන වූ මලක් අතින් ගෙන සිටින කාන්තාවක ගේ රූපසටහනකි. මේවා පස්වැනි සියවසට අයත් සම්භාව්‍ය චිත්‍රවලට වඩා සිය වසක් හෝ දෙකක් පසුව නිම වූ බව පෙනේ.

PLATE 27 – **DAMSEL AND FLOWERS**

Inner Ceiling – Cave No. 7

The outline drawing of a lady holding a flower which is somewhat similar to a painting on the upper rock face but of poorer technique. This series was apparently executed one or two hundred years later than the fifth century masterpieces.



ඵලකය 28. දෙවියෙක්

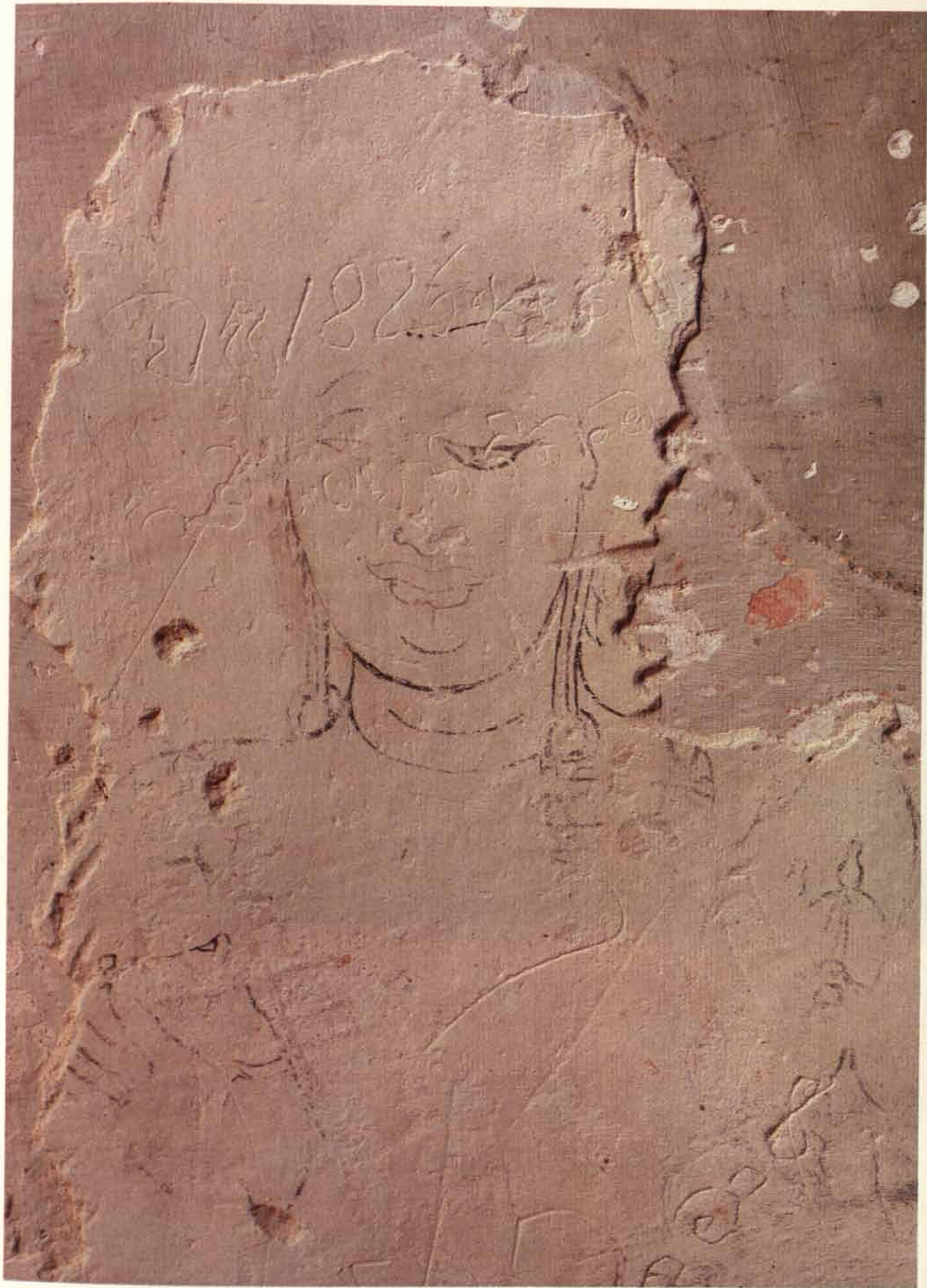
ඇතුළත වියන් තලය – ආසන ගුහාව

දෙවියකු ගේ විය හැකි රූපයකි. යන්තමින් දක්නට ඇති වර්ණ සහිත වූ සිතුවමේ වැටිසන පමණක් ඉතිරිව තිබේ. පර්වතයේ ඉහළ බිත්ති පටලයේ ඇති බිතුසිතුවම් පන්තියට වඩා පසුකාලීන බවක් පෙන්වන මේ සිතුවම ඉහළම බදාම තට්ටුවට අයත් වෙයි. ඝන තොල් පෙතිවලින් හා පැතුරුණු හස රැල්ලෙන් සමන්විත අණ්ඩාකාර මුහුණ දොළොස් වන සියවසේ පොළොන්නරුවේ තිවංක පිළිමගෙයි සිතුවම්වලට සමාන බවක් දක්වයි.

PLATE 28 – **DIVINITY**

Inner Ceiling – Asanaguha

A figure probably of a divinity. Only the outline of the painting remains, with slight traces of colour. The painting belongs to the uppermost layer of plaster, indicating a later date than that of the series in the mural pocket up on the rock. The oval face with thick lips and a broad smile is reminiscent of the paintings of the twelfth century in the Tivanka image-house at Polonnaruva.


1826

ඵලකය 29. වියලි කලාපීය උපවනයක්

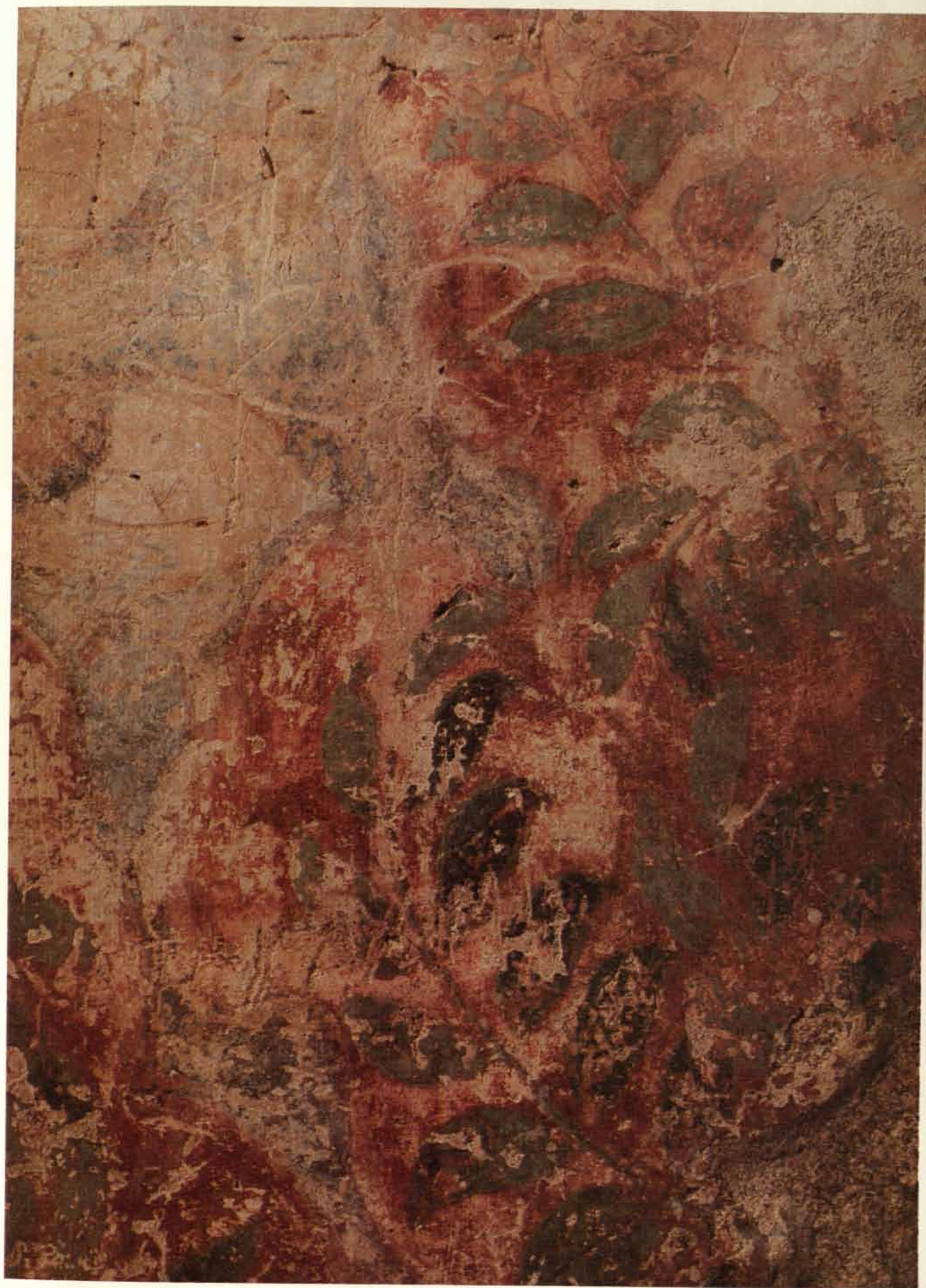
ඇතුළත වියන් තලය – ආසන ගුහාව

විවිධ ශාකයන්ගෙන් සමන්විත වූ උපවනයක් පිළිබිඹු කෙරෙන දර්ශනයක කොටසකි. චිත්තාකර්ෂණීය රටාවකින් නිම වී රතු පසු තලයක් ඉදිරියේ සෙලවෙමින් පවත්නා හරිත වර්ණ අතුපතරින් බර වූ විහිදී ගිය ශාඛා දක්නට ලැබේ.

PLATE 29 – A TROPICAL GROVE

Inner Ceiling – Asanaguha

A part of a scene depicting a grove consisting of various trees. The outspread branches full of green foliage are seen fluttering against the red background, in a fascinating design.



ඵලකය 30. මල් සහ අතුපතර

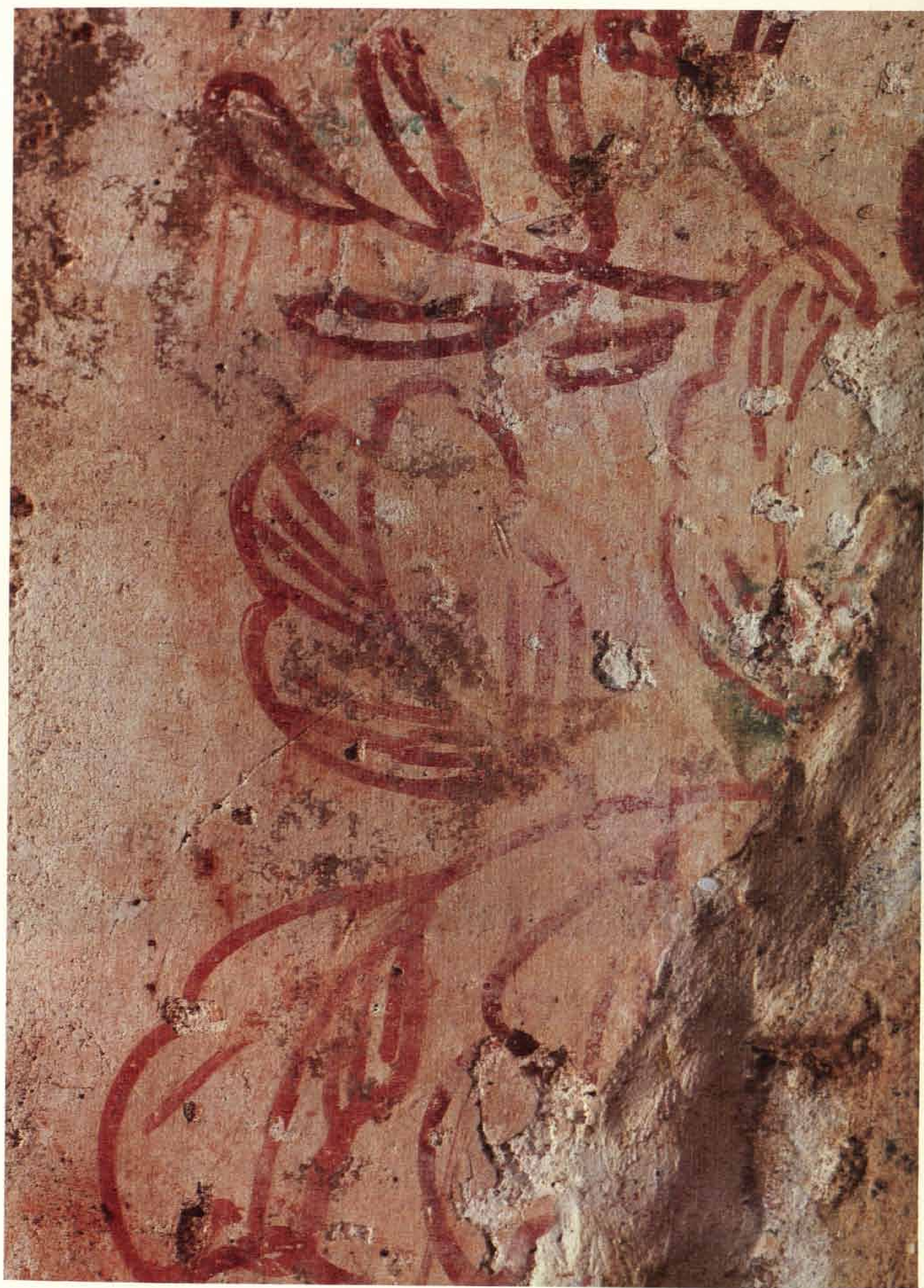
ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

ලෙනේ වියන් තලය වසා තිබින විශාල චිත්‍ර රචනාවක් තැනෙන අතුපතරෙක විස්තර විශාලයකි. සිතුවමේ දක්නට ඇත්තේ කටු සටහන පමණ ය. අතුපතර වැටියන් කිරීමේ දී නිදහසේ තෙලිතුඩ හැසිරවීම පිළිබඳ යම් යම් ලක්ෂණ මෙයින් පෙන්නුම් කැරේ.

PLATE 30 – **FLOWERS AND FOLIAGE**

Inner Ceiling – Cave No. 7

A detail of the foliage forming part of a large composition covering the ceiling of the cave. Only the outline of the painting remains, and it furnishes some details of free-hand work in sketching foliage.



ඵලකය 31. මල් සහ අතුපතර

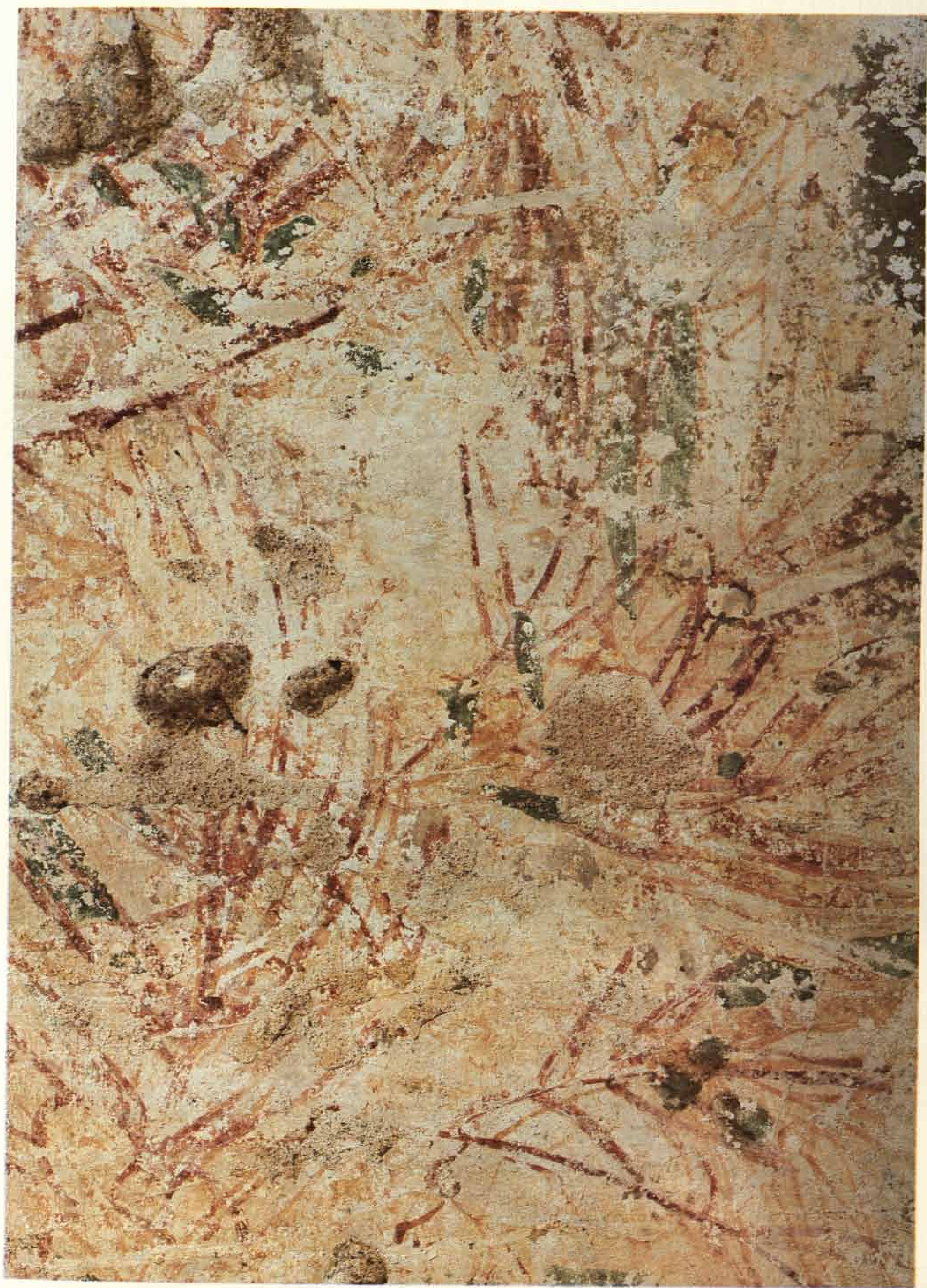
ඇතුළත වියන් තලය – අංක 7 ලෙන

නිදහසේ තෙලිතුඩ හැසිරවීමෙන් නිමැවුණ සජීව චලනයන් පෙන්වන අතුපතර නිරූපණයක් වැටිසනකින් දක්වීමයි.

PLATE 31 – **FLOWERS AND FOLIAGE**

Inner Ceiling – Cave No. 7

A depiction of foliage in outline, showing lively movements created by free-hand brush-strokes.



ඵලකය 32. පට්ටිකා, චතුරශ්‍ර හා අණ්ඩාකාර සැරසිලි සංලක්ෂණ

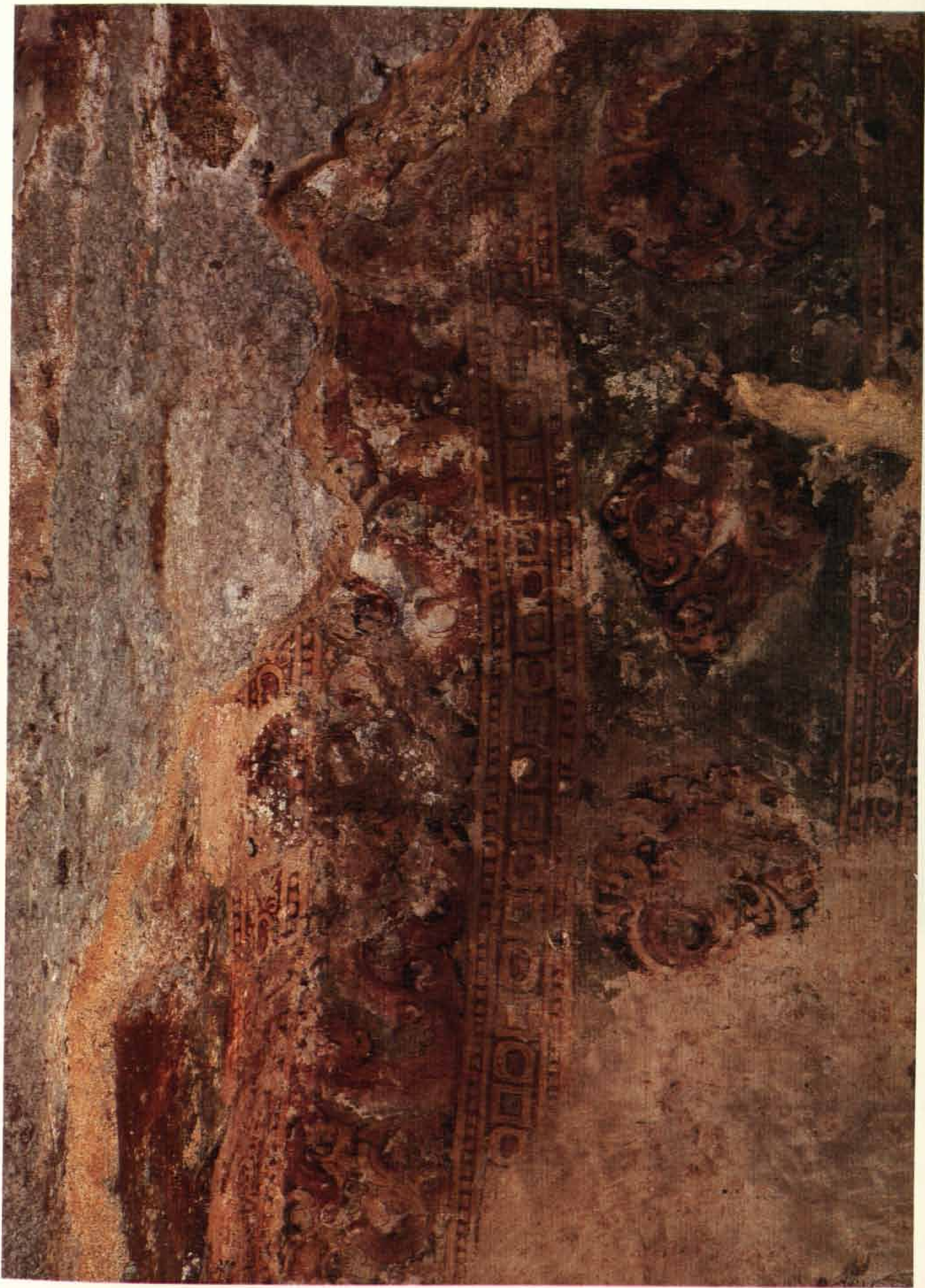
ඇතුළත වියන් තලය – නයිපෙණ ගුහාව

ශෛලීගත තිමිංගල මත්ස්‍ය රෑනක් සහිත පට්ටිකා ලෙන් වියන් තලයේ ප්‍රධාන සැරසිලි සංලක්ෂණ සැලැස්ම වෙයි. වල්පත් හා වරල් පිළිබිඹු කෙරෙන විසිතුරු ලියවැල් රටා අතර රූපක ආකෘති දක්නට ඇත්තේ ඉතාමත් අල්පවය. මේ අලංකරණ පට්ටිකාවේ දෙපැත්තේ වාටි රටාව මුතු දෙපේළියක් අතර රුවන ලද නිල් හා රතු මැණික් ඇල්ලූ රන් පටියක් සේ පාට කළ දිගින් දිගට නො කැඩී පවත්නා චතුරශ්‍රාකාර හා අණ්ඩාකාර ආකෘතියකින් යුක්ත වෙයි.

PLATE 32 – **DECORATIVE MOTIFS, BANDS, SQUARES AND OVALS**

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

Bands containing a series of stylised dolphins form a major decorative motif in the design of the ceiling at the cave. Figurative forms, however, are barely discernible among the exuberant scroll-work which represents the tails and fins. The border motif on either side of this band consists of a continuous row of squares and ovals, painted in the form of a gold band set with green and red gems, sandwiched between two rows of pearls.



ඵලකය 33. පට්ටිකා, දියමන්ති හැඩය මෝස්තර හා වලයාකාර ආකෘති

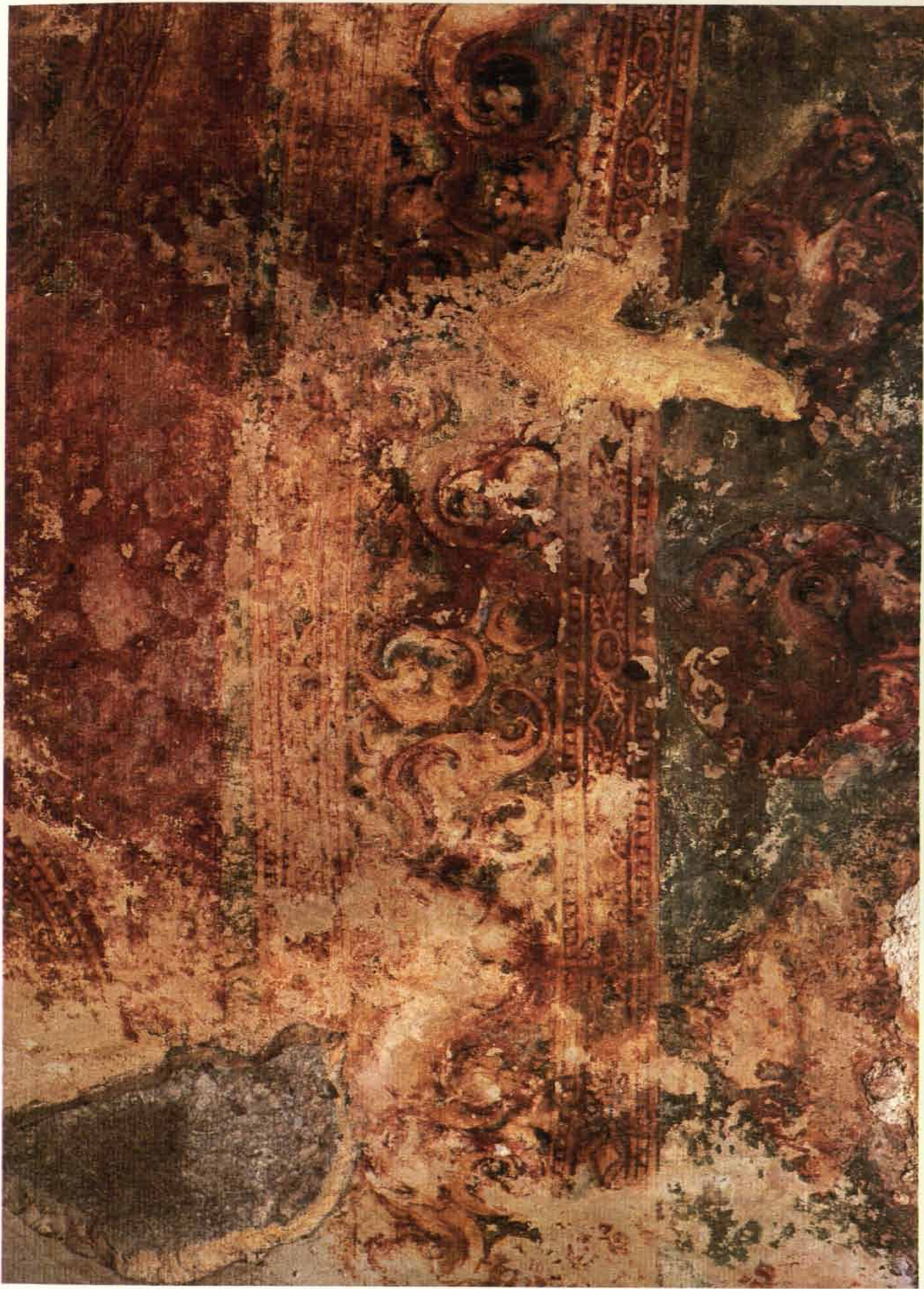
ඇතුළත වියන් තලය – නයිපෙණ ගුහාව

32 වන චිත්‍ර ඵලකයේ දක්නට ලැබුණු සැරසිලි සැලැස්මෙහි ම කොටසකි. මුල් දර්ශනයේ දක්නට ලැබුණු අලංකරණ පට්ටිකාවට වඩා පුළුල් වූ මේ අලංකරණ පට්ටිකාවට දිය සුළියක් ලෙස පෙනෙන තැනක පිහිනන හෝ තැති නම් ස්වකීය වලිගත් හා වරල්වලින් නිර්මාණය වූ ලියවැලකින් යුත් තිමිංගල මත්ස්‍ය රැනකට සමාන සැලැස්මක් ඇත. මෙහි වාටියේ මුතු දෙපෙළක් අතර රුවන ලද මැණික් එබවූ දියමන්ති හා අණ්ඩාකාර මෝස්තර සහිත රටාවක් ඇතුළත් වෙයි.

PLATE 33 – **BANDS, DIAMOND PATTERNS AND OVALS**

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

A section of the same design as seen in plate 32. The band, broader than in the previous case, contains a similar design consisting of a series of dolphins swimming in what looks like a whirlpool or scroll work formed by their own exuberant tails and fins. The border motif in this case consists of a series of bands of gem-studded diamond-and-oval designs set between two rows of pearls.



ඵලකය 34. මුද්‍රිකාව

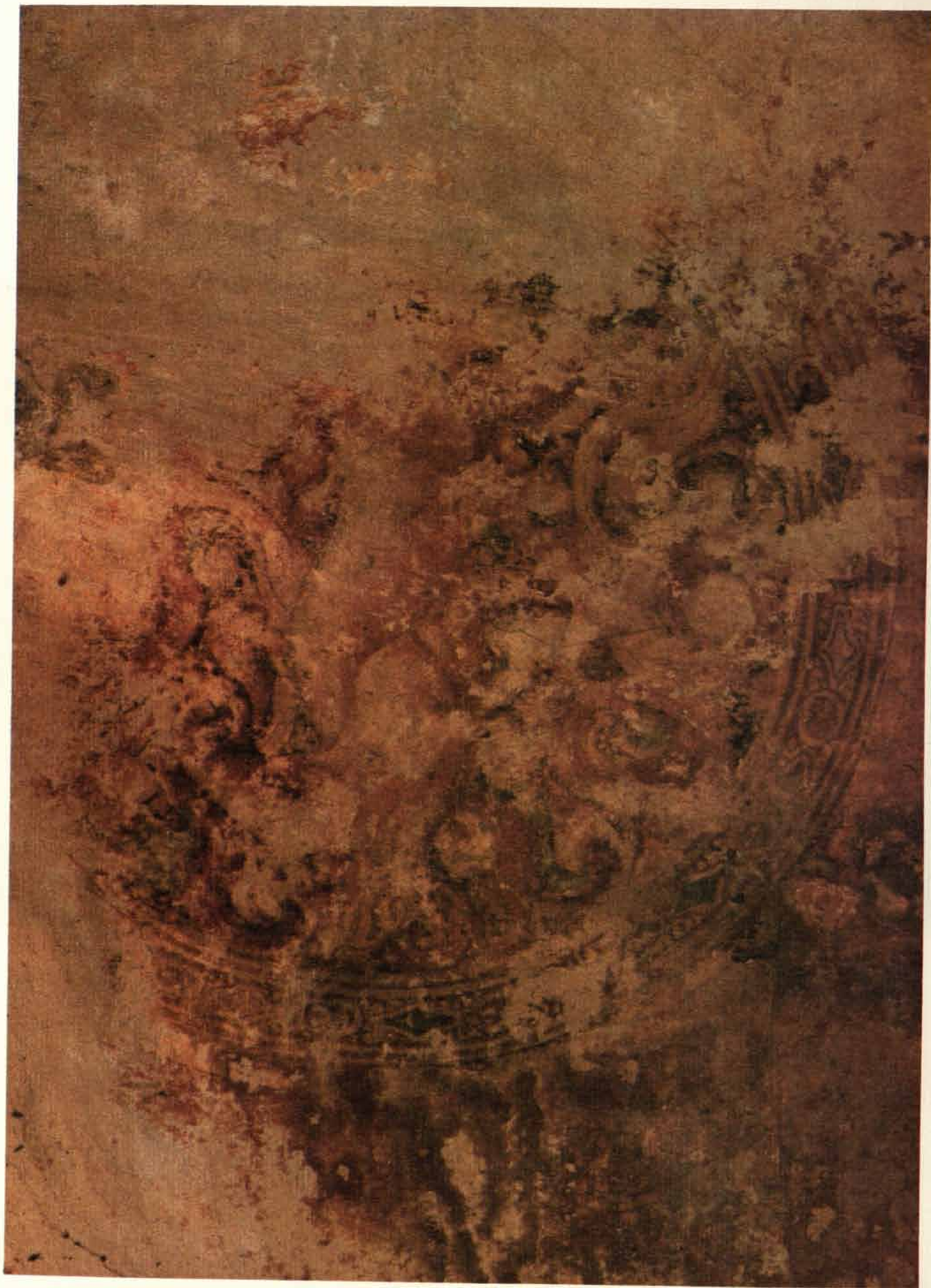
ඇතුළත වියන් තලය – නයිපෙණ ගුහාව

ලෙන් වියන් තලයේ ලියවැල් සැරසිලි සංලක්ෂණයේ කොටසකි. දියමන්ති හැඩයේ හා අණ්ඩාකාර පැලැස්මේ කොළ පාට හා රතු පාට මැණික් ඇල්ලූ රන්වන් පටි තීරුවක් මුද්‍රිකාවේ වාටිය වී ඇත. මුද්‍රිකාව ඇතුළේ ඉඩ ප්‍රමාණය පුළුල් කැවෙන ජලප්‍රවාහයකින් හෝ ශෛලිගත තිමිංගල මත්ස්‍යයන්ගේ වලිගවලින් පිරී යන ආකාරයේ විසිතුරු ලියවැලෙන් පිරී පවතී. දිය කෙළින ජලජ සතුන් නිසා හටගත් ජලප්‍රවාහයෙන් පිබිදී ගිය හොඳින් වැඩුණු මුහුදු පැලෑටි පඳුරකින් යුත් පොකුණක් පිළිබඳ හැඟීමක් චිත්‍ර රචනාව ඉදිරිපත් කරයි.

PLATE 34 – MEDALLION

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

A section of the scroll-painting on the ceiling of the cave. The medallion is bordered by a gold band set with diamond-and-oval shaped gems in green and red. The space within the medallion is filled with dolphins with stylised tails spreading like exuberant scroll work or a whirling current. The composition gives the impression of a pond with a rich cluster of sea weeds or a pond enlivened by the gush of water created by sporting aquatic animals.



17A

ඵලකය 35. චක්‍රය තුළ සිටින ශෛලිගත තිමිංගල මත්ස්‍යයා

ඇතුළත වියන් තලය – නයිපෙණ ගුහාව

අලංකෘත පට්ටිකාව දියමන්ති හා වෘත්තය ඇතුළත් ඇරඹිලි සංලක්ෂණය රැගත් චක්‍රයකි. එක් එක් වෘත්තයෙහි ඉඩ ප්‍රමාණය පෙරළී පෙරළී යන තිමිංගල මත්ස්‍යයකුගෙන් හා විචිත්‍ර ලියවැලක් බඳු සුළි නගන උගේ වලිගයෙන් පිරී පවතී. සංකීර්ණ ලක්ෂණ ජ්‍යාමිතික රාමු තුළට රුවීම සීගිරියේ මේ සිතුවම් සමූහයේ විශේෂ ලක්ෂණ ලෙස පෙනේ.

PLATE 35 – **STYLISED DOLPHIN IN ROUNDEL**

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

A roundel which forms the diamond-and-circle motif of a decorated band. The space within each circle is filled with a rolling dolphin and its swirling tail in the form of rich scroll-work which almost obliterates its form. The adoption of intricate details into firm geometrical frames appears to have been one of the special features of this set of paintings at Sigiriya.



ඵලකය 36. දියමන්ති හැඩයේ රාමුවක් තුළ වූ දිය කුකුළා

ඇතුළත වියන් තලය – නයිපෙණ ගුහාව

35 වන චිත්‍ර ඵලකයේ පට්ටිකාවටම අයත් වන දියමන්ති කැටයේ හැඩය ගත් මෝස්තරයකි. පුළි නගන්නා වූ කැරලි වැටුණු පෙදක් සහිත දිය කුකුළෙක් මෙහි ජ්‍යාමිතිය ඉඩ පුරවයි. අඳුරු කොළපාට සායමෙන් වැසුණු පසුතලයක් ඇති පට්ටිකාවේ මැද මල් චක්‍රය හා දියමන්ති හැඩය මාරුවෙන් මාරුවට ඇඳ තිබේ.

PLATE 36 – WATER-FOWL IN A DIAMOND SHAPED FRAME

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

A diamond pattern belonging to the same band as plate 35. Here it is a water-bird with a swirling curly tail that fills the geometrical space. The roundel and the diamond are drawn alternatively in the central part of the band, with the background filled in with a bottle green pigment.


paintings — Sri Lanka
Sri Lanka — paintings